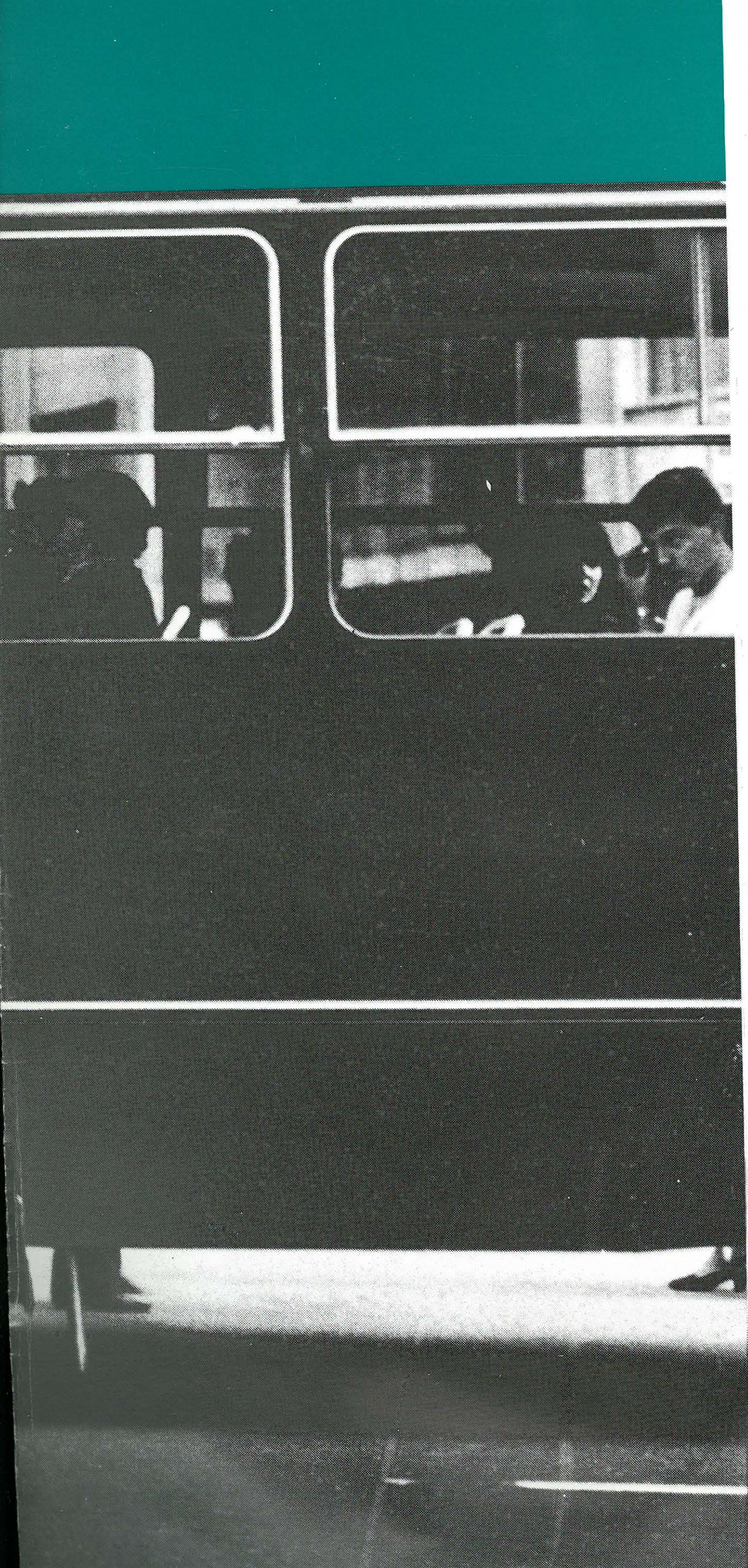


OLVIDOS DE GRANADA/16

REPORTAJE
LA NUEVA CIRCUNVALACION DE GRANADA

Revista cultural editada por la Diputación Provincial de Granada.
P.V.P. 300 pts. (IVA incluido).





OLVIDOS DE GRANADA

Edita: Área de Cultura de la Excma. Diputación Provincial de Granada. **Presidente:** Antonio Martín Olid. **Gerente:** Juan Manuel Azpitarte. **Director:** Mariano Maresca. **Consejo editor:** Juan Calatrava, Luis García Montero, Rafael Juárez, Ignacio Mendiguchía, Juan Carlos Rodríguez, José Carlos Rosales, Pedro Salmerón, Álvaro Salvador y Andrés Soria Olmedo. **Redacción:** Pablo Alcázar, Rosario Alonso, Felipe Benítez Reyes, Antonio Cazorla, Carmen Chacón, Juan Jesús García, Rafael Goicoechea, Juan Mata, Antonio Muñoz Molina, Justo Navarro, Antonio Pamies, Manuel Rodríguez, Paloma Ruiz Burgos y Guadalupe Ruiz. **Secretario de redacción:** Jesús Arias. **Diseño:** OLVIDOS DE GRANADA. **Maquetación:** Rafael Gómez, Luis Jarillo. **Fotocomposición:** Walter De Fanti. **Correspondencia:** OLVIDOS DE GRANADA. Área de Cultura de la Diputación Provincial, Palacio de los Condes de Gabia, Plaza de los Girones. Granada.
Depósito Legal GR 573/1984. Ediciones ANEL, S.A. Granada.

1

10

SUMARIO

4: José Luis Cañavate y Pedro Salmerón, sobre LA NUEVA CIRCUNVALACIÓN DE GRANADA; 11: Gilberto González, ITINERARIOS; 17: Juan de Dios Jarillo, LAGO; 23: Dossier PUSHKIN; 39: Eduardo Galdo, MUDANZA; 45: Manuel Cristóbal, BELLAS ARTES; 50: José Carlos Gallegos, SEDUCCIÓN DE TROPA; 54: Javier Egea, TRES SUEÑOS; 56: EL CURSO DE LOS ASTROS. *Separata*: facsímil de PRESENÇA.

Por causas de orden técnico, no ha sido posible incluir en este número de Olvidos, la traducción de los textos de la revista *Presença*, cuyo facsímil se entrega al lector. Dicha traducción, con una introducción de César Antonio Molina, se publicará en el n.º 17 de Olvidos, que aparecerá el día 30 de Mayo próximo.

LA NUEVA CIRCUNVALACION DE GRANADA

Pedro Salmerón

Endésima variante del estado de sitio: disponer fronteras físicas a prueba de sueños, impermeables hasta para el aliento de los adolescentes que respiran en las noches de la ciudad.

El empeño de amar la ciudad se ha revelado peligrosamente contradictorio: el poder corre el peligro de que la gente aspire a que la ciudad parezca cada vez más un lugar vivo y libre. De gente así se puede esperar cualquier cosa. Que quieran andar sin tropezar con la Redonda. Que puedan encontrar, fuera del recinto sagrado de Gallego Burín, una luz a la medida de la voluntad del sol, un suelo a merced de los propios pasos.

A esta canalla sin nombre hay que aplicarle una pedagogía tan estricta como elocuente. Hay que fabricarle, en Puerta Real, edificios herrerianos que les inyecten un magnífico yo ideal al tiempo que renuevan lo escaso de su identidad verdadera. Y hay que mantenerlos juntos, bien amontonados, dentro del perímetro acorazado de su distrito electoral.

El que puede se fuga. El resto no tiene más remedio que hablar de antiguos dogmas de la época del Estado del Bienestar: calidad de vida, intervención para por fin hacer del público las oficinas públicas, en vez de segunda residencia de ciertos ciudadanos privados. La Razón de Estado (elevada ahora a la 92) ordena austeridad: el dinero sólo puede gastarse en levantar murallas, el beneficio no puede diluirse en los circuitos de la prestación social. Hay una lógica implacable en la liquidación del Estado de Bienestar, una convincente guirnalda de sofismas recitados en otro idioma y que verifican una vez más aquel maravilloso teorema del círculo virtuoso de la riqueza y el círculo vicioso de la pobreza: el rico será cada vez más rico y el pobre cada vez más pobre. Dicen que las cuentas de la macroeconomía salen: la única explicación posible es que esas cuentas cuadran a costa de las de la microeconomía. Y para que cuadren, el sacrificio: ¡más murallas, es la guerra! ■MARIANO MARESCA.

Nuestras ciudades han quedado atrapadas por el tráfico, por la imposibilidad material de resolver el paso del vehículo por el entramado complejo que suponen unas calles poco pensadas para ese fin. El problema no es sólo de los cascos antiguos, sino también de los nuevos barrios que han cre-

cido en los últimos años dando la espalda, como a tantas otras necesidades, a las demandas específicas del vehículo motorizado. Parece como si los postulados más elementales de la técnica urbanística, no hubiesen existiendo para muchas ciudades españolas. Es decir, la especulación ha

sido tan fuerte que no se ha llegado a racionalizar ni la función viaria; baste recordar que el Zaidín fue, hasta hace poco tiempo, un barrio habitado y populoso sin una verdadera conexión viaria con el resto de la ciudad, con una infraestructura pendiente de ejecución durante mucho tiempo.

Ciudad-Campo: Una relación difícil

En el caso de Granada, ese conflicto viene definido por los siguientes factores:

1.— La topografía establece una barrera natural respecto a las comunicaciones de cualquier tipo. La ciudad se organizó desde su fundación sobre unas colinas naturales, creciendo sobre las mismas mediante entramados complejos y murallas que reforzaron su aislamiento, pero manteniendo la dualidad típica de este tipo de desarrollo, que también necesita abrirse al exterior mediante puertas y rutas específicas.

2.— Las dificultades de relación o desplazamiento en Granada no vienen sólo de su trama intrincada o de sus asentamientos en las colinas, sino también de la presencia de un borde escarpado y continuo al este de la ciudad, siendo muy difícil rodearla. No se trata, por tanto, de colinas más o menos aisladas sobre una base horizontal, sino de todo un frente elevado, del cual se han aprovechado las mejores colinas avanzadas sobre el terreno de vega.

3.— La ciudad que va creciendo sobre la plataforma inmediata más suave, lo hace según los patrones propios de la ciudad medieval. Frustrado el proyecto de ciudad áulica a partir de la llegada de los Reyes Católicos, Felipe II abandona la idea de convertir a Granada en la capital del reino, se pierde la oportunidad de que aparezcan trazados reguladores importantes o ejes de desarrollo magnificados que hubiesen roto la idea de ciudad cerrada. Piezas simbólicas tan importantes como la Catedral quedan como testigos de un proceso inacabado de intervención en la ciudad, que supuso evidentes transformaciones pero que nunca rompió del todo con la tradición anterior.

4.— La ruptura con la trama existente se expresa con el conflicto urbano de la Gran Vía trazada a finales del s. XIX. La ciudad

antigua quedó tachada, sin que se consiguiera claramente una mejor comunicación interna. Como gesto único, descoordinado de otras posibles aperturas, quedó como una muestra un tanto perversa e inútil del progreso.

5.— La ciudad del s. XX, que se extiende sobre terrenos de pendientes muy suaves, constituye la confirmación de la ciudad llana, que podría haberse resuelto perfectamente con unos sistemas viarios de apoyo y descongestión del casco antiguo, y que sin embargo ha ido resolviendo a tirones sus problemas de tráfico mediante el camino de Ronda y dos vías transversales: Recogidas y Severo Ocha. Así, una ciudad mal resuelta y con problemas especulativos serios ha impedido que el contacto ciudad-campo se concibiese como perfil suave de edificación y verde. Probablemente, con otras soluciones menos dramáticas, no habría parecido tan mal la utilización de una parte de la vega para edificación residencial.

6.— El Plan General de Granada, a caballo entre su definición de crecimiento sobre las colinas y la sutura de la ciudad ya construida sobre la vega, había previsto una vía de borde de tipo bulvar, cerrando el perímetro edificado con una calle. Parece difícil desprendernos de la idea de que la ciudad hay que rematarla de alguna forma, y que para ello no vale que los edificios convivan con un campo de lechugas debajo del cuarto de estar. De alguna manera era justificable la presencia de una calle de borde, *si de verdad era una calle sobre la que podían convivir instalaciones deportivas, espacios recreativos y edificios residenciales, públicos y agrícolas*. Esta vía podría correr el peligro de convertirse en otro camino de Ronda, pero podemos admitir que era conveniente el intento de hacer *una calle distinta*, sobre todo si se cumplía el objetivo de la red arterial del MOPU de construir una circunvalación rápida, alejada de Granada, uniendo las carreteras importantes mucho antes de entrar en el ámbito de la ciudad, y que eliminase por tanto el tráfico de paso por el núcleo urbano.

7.— La sorpresa que nos tenía reservada nuestro ahorrativo Ayuntamiento era que la calle de borde se convirtiese en carretera rápida, elevada sobre un talud, a cambio de la vía de circunvalación alejada del

MOPU. Es decir, por el precio de la autovía tendríamos al mismo tiempo una calle y una M-30 granadina: el considerable ahorro para las arcas municipales parece que justificaba mantener el tráfico pesado por la ciudad, galopando por una cinta de asfalto apoyada en un talud de tierra. Se ha dicho que este tráfico ya *no pasaría por la ciudad*, pero probablemente no coincidamos en qué significa *pasar*: evidentemente, la vía rápida no pasa por la Catedral, pero para la ciudad es tan importante la zona oeste como cualquier otra, y lo que pase allí influye en todo el organismo ciudadano.

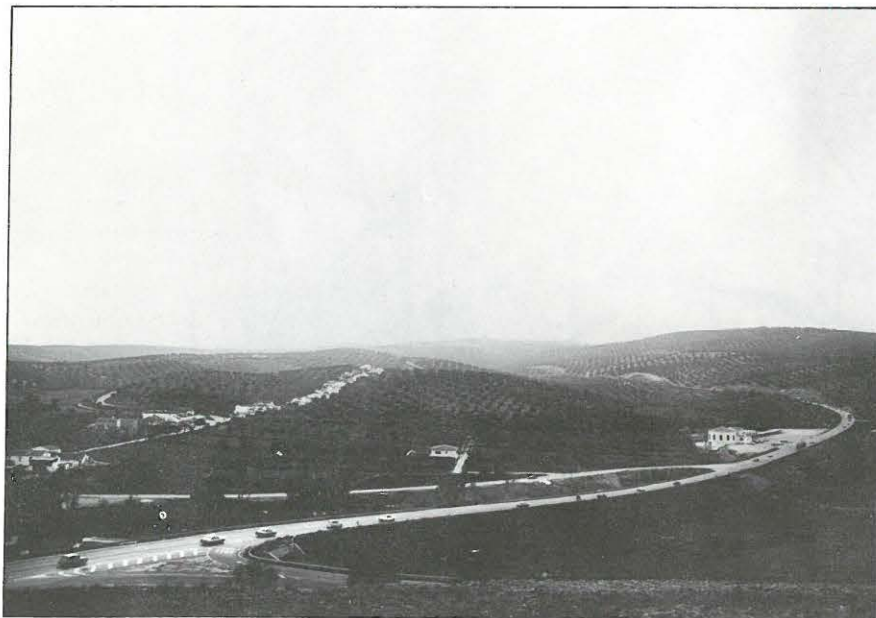
Del bulvar a la autovía

La historia y análisis de este hecho, clave para el modelo de ciudad que vamos a disfrutar o a sufrir, es el siguiente:

El Plan General de la Comarca de Granada de 1973 (P.G.C.-1973), había previsto una circunvalación ambiciosa de la ciudad de Granada a base de dos vías paralelas al camino de Ronda, una de ellas concebida como autovía y otra más lejana como autopista. Para la ejecución de la autovía se formalizó un convenio entre el Ayuntamiento de Granada y el MOPU en el año 1978.

El nuevo Plan General de Ordenación de Granada (P.G.O.U.-1985), iniciado en el año 1982 y aprobado en 1985, fue concebido como Revisión del Plan General Comarcal de 1973, y preveía una vía tipo bulvar con carácter de calle en el borde oeste de la ciudad. El PGOU-85 ofrecía en este punto una clara alternativa a las vías rápidas de circunvalación de la red arterial del P.G.C.-1973, dentro de un tratamiento más respetuoso con la vega y de acuerdo con los supuestos políticos de partida que orientaban el Plan actual. Con esta solución, el P.G.O.U.-1985 contaba de hecho con la desviación del tráfico pesado por una vía claramente alejada del casco urbano, buscando con su vía-bulvar un encuentro más suave con la vega y un cierto remate del perímetro edificado desde un punto de vista clásico respecto a lo que es el concepto de límite de la ciudad y con la intención de crear un borde arbolado.

En el año 1984, esta corporación municipal firmó



otro convenio en el que intervenían el MOPU y la Junta de Andalucía, que tenía como objetivo la ejecución de la red viaria en la zona de influencia de la ciudad.

De este convenio surgen dos ideas básicas para el cambio de modelo del P.G.O.U.-1985, que son: una modificación de trazado de la vía en la zona del camino del Cañaveral junto al Colegio de Formación Profesional Ramón y Cajal y al Hipercor, y lo que es más grave: *el cambio de avenida bulevar al de autovía*. El cambio es drástico, pero el procedimiento para llevarlo a cabo es sutil, ya que se inscribe dentro de la política propia del MOPU para el trámite de este tipo de intervenciones, y aprovecha una continuidad del proceso de gestión de la red comarcal anterior que dicho ministerio no había interrumpido del todo.

Para tramitar el cambio de trazado se utiliza la fórmula de la «modificación», que es la usada habitualmente por el Ayuntamiento de Granada para introducir cambios en el Plan General, (en agosto-septiembre de 1986 se expusieron al público cerca de doscientas modificaciones). Esta modificación, tramitada en octubre de 1985, se basa entre otras cosas en el P.G.C.-1973, en el P.G.O.U.-1985 y en los convenios de 1978 y 1984. Es decir, *un plan que se había desvinculado respecto a las soluciones duras del planeamiento anterior retrotraía sus decisiones, para empeorar, a planes y convenios antiguos*. Pero lo más importante es que al transformar el modelo desde una vía bulevar concebida como calle a nivel del terreno hacia

una autovía sobre un talud elevado, *se introducía una alteración de un sistema general del P.G.O.U.-1985*, lo que invalida de hecho el procedimiento de tramitación seguido, que no puede ser una modificación de planeamiento sino una *revisión* del mismo; alterando, además, el fin de la modificación, que estaba dirigida a cuestiones de trazado y no de modelo vial.

Por estas razones el proyecto que va a ejecutar el Ayuntamiento es *ilegal y recurrible* a pesar de las aprobaciones producidas sobre la modificación que tramitó en 1985. Lo más grave de la situación es que una suspensión de estas obras, que ya son inmediatas, llegaría, de ejercerse una actuación pública ante los tribunales, cuando ya esté ejecutada la muralla, por lo que habrá que sumar como atracción turística de Granada un rutilante artefacto de contraste con sus otros atractivos turísticos. La postura de la Diputación Provincial de Granada, en clara oposición a esta y otras actuaciones del Ayuntamiento de la capital, queda reflejada en su voto negativo a la modificación, reafirmada en una carta de don José Guardia Rodríguez, diputado provincial y representante de la Diputación en la Comisión Provincial de Urbanismo que aprobó la modificación en julio de 1986 (ver el texto íntegro de la carta en estas mismas páginas).

Imposible negar, en fin, que lo dibujado en los planos desmiente de manera terminante las palabras y presuntas intenciones del Alcalde de la ciudad. No puede decirse que este pro-

yecto sea una manera de «mantener la intercomunicación ciudad-vega sin entenderla como una barrera» ni que tal comunicación quede preservada en sus vertientes «óptica, estética y paisajística» (declaraciones de don Antonio Jara recogidas en la prensa: IDEAL, 13-3-86, EL DIA, 15-3-86). Al final, las razones *expresas* para el escamoteo del bulevar y la imposición de la muralla son de orden económico, además de la prisa por tener todo atado y bien atado para el 92: «Plantearse por parte del Ayuntamiento la ejecución de un bulevar que recorra el entorno urbano y mejore las comunicaciones entre los accesos por las carreteras de Jaén y Málaga con las de la costa, es prácticamente imposible porque necesitaría una inversión económica que congelaría los presupuestos de inversiones municipales de los próximos años y su ejecución se prolongaría demasiado como para que la obra esté terminada antes del 92». (*ibidem*).

Los hechos son los que cuentan: al abrigo de las expectativas despertadas por la decisión municipal, una importante firma comercial ha encontrado demasiadas facilidades para empezar a sentar allí sus reales. Muchos ciudadanos piensan en la enigmática contradicción existente entre este último episodio del planeamiento urbano y aquel otro del Hipercor.

Ante ese enigma, crece la molesta sensación de que hay ya demasiadas contradicciones entre los modos de ejercer el poder y las hermosas palabras que, sin embargo, no dejan de repetirse■

Estas dos fotografías, tomadas en la carretera de Málaga a la altura de Riofrío, muestran bien los resultados de una actuación muy parecida a la proyectada como nueva circunvalación de Granada. Resulta evidente la violencia de la intervención sobre el terreno, desfigurando drásticamente todas sus características, así como el carácter residual de lo que queda a uno y otro lado. Destaca, sobre todo, la condición de auténtica muralla de talud. Frente a lo que se asegura por parte del Ayuntamiento, la autovía podrá quedar —quizás— al nivel de la calle Arabial, pero *siempre quedará varios metros por encima del nivel del terreno natural y, por tanto, dejará enterrado todo lo que hay entre Arabial y la autovía*.

Alternativas a la Vega

Cuando se siente en la propia carne la sensación de la profunda soledad, aún manteniendo argumentos en pro de los intereses de la mayoría del pueblo, en todo momento en una Comisión Provincial de Urbanismo que viene haciendo oídos sordos a las cuestiones de fondo, para perderse una y otra vez en las fórmulas legalistas, en la forma de superar las trampas legales en la búsqueda de forzadas legalidades, es comprensible tener una determinada posición política en la Comisión de Gobierno Provincial.

Efectivamente, desde el principio, la Diputación Provincial ha defendido una alternativa completamente distinta a la propuesta por el Ayuntamiento respecto a la actuación en la Vega y concretamente respecto a esa mastodóntica vía rápida que pretende ser al mismo tiempo frontera o muro de separación total de la ciudad con su vega.

Muy otra era la alternativa, y sigue siéndolo, de la Diputación, que pretende un cinturón muy alejado de la ciudad y que al mismo tiempo sirva para el progreso de una comarca que va desde Atarfe-Albolote hasta Alhendín, pasando por las Vegas del Genil. Ahí entendíamos y entendemos que está la verdadera alternativa. Y aquí está la sensación de profunda soledad, puesto que sólo la Diputación ha acordado estar en contra de la costosísima, coyuntural y sin futuro alternativa del Ayuntamiento.

Si esa es nuestra trayectoria, lo lógico es que hagamos nosotros la campaña y no que sufraguemos la de nadie, por mucho respeto que nos merezca.

No creo haber hablado de «fantasmas». Si hablé de grupillos diciendo a continuación que, en la incidencia real social, sólo hablaba de igual a igual, por mi propia situación política personal.

Unos y otros pueden estar en contra del Ayuntamiento en este tema, pero lo cierto es que nadie, nadie ha mostrado públicamente su apoyo a la alternativa planteada por la Diputación. Y en este caso no creo muy ortodoxo plantearse el sufragar campañas de nadie pudiendo emplear ese dinero en hacer una campaña propia.

Por último decir que, al igual que venimos haciendo hasta ahora, tanto este diputado como la Mesa de Unidad Comunista a quien representa en la Diputación Provincial, seguiremos defendiendo la alternativa que, por otra parte, está recogida en el Plan General de Carreteras de Andalucía, insistiendo en la necesidad de que tal alternativa se plasme contra la opinión del Ayuntamiento en el menor tiempo posible■ JOSE GUARDIA RODRIGUEZ (Diputado Provincial).

PLANO N.º 1
PLANO DE LA VÍA-BULEVAR PREVISTA EN EL
PLAN GENERAL



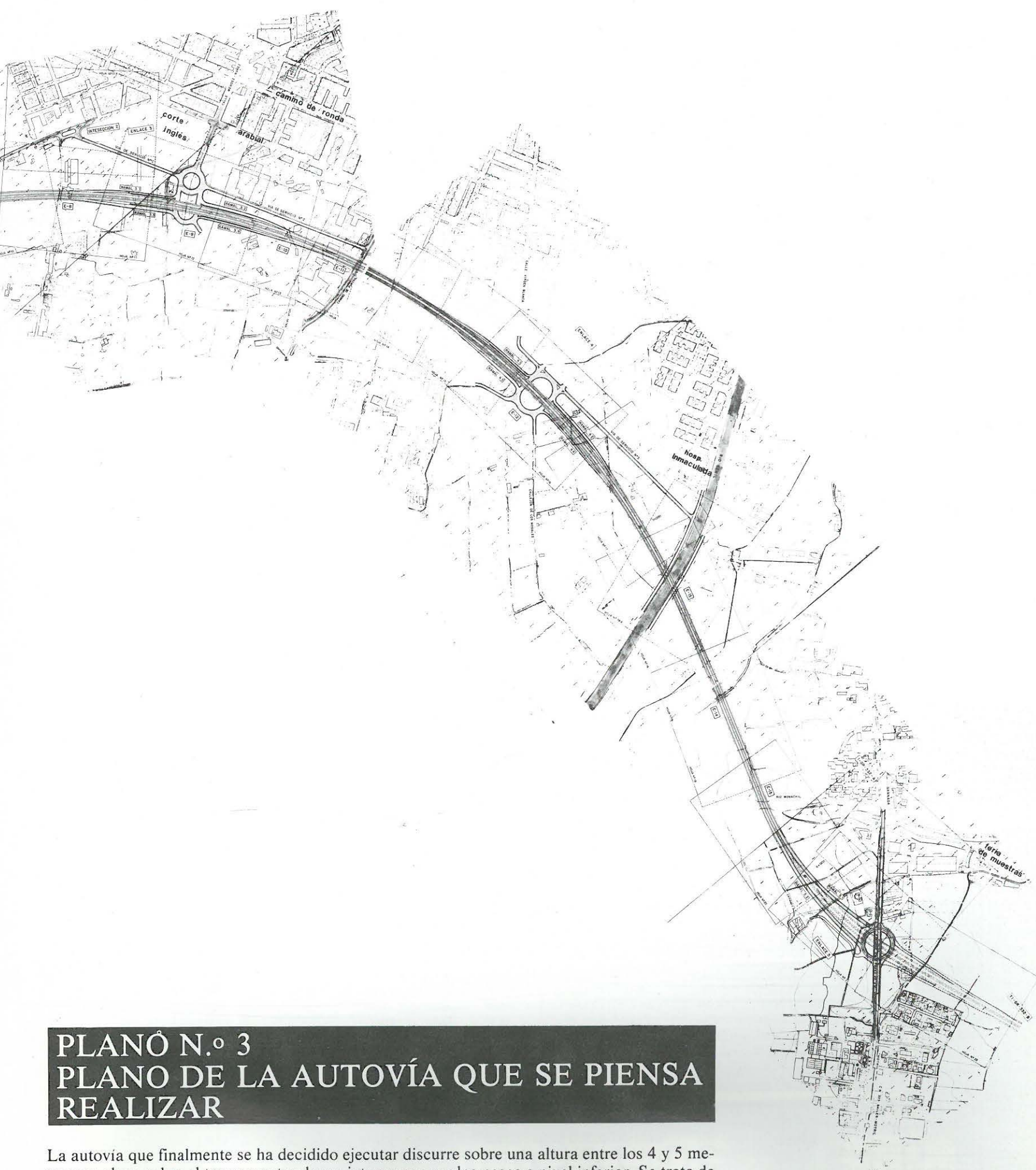
PLANO N.º 2
PLANO DE LA VÍA-BULEVAR CON LA MODIFICACIÓN
DE SU TRAZADO





PLANO N.º 1 PLANO DE LA VÍA-BULEVAR PREVISTA EN EL PLAN GENERAL

Éste es el trazado de la vía de circunvalación prevista en el P.G.O.U. de Granada. La memoria de la Revisión del P.G. decía: «Fundamentalmente, la vía de circunvalación está dividida en dos tramos principales, de anchura, trazado e intención distinta, con arreglo a las zonas que atraviesa su recorrido. El primero, empezando por el Sur, conecta con la N-323 con la variante de ésta por el núcleo de Armilla. Continúa bordeando la ciudad por el Oeste, con diseño de vía-bulevar, que canaliza el tráfico rodado por la calzada principal de dos carriles por sentido de tráfico, separados por una mediana, completándose con una vía de servicio de doble circulación y una línea de aparcamiento sobre la que se articulan los ejes de caminos rurales existentes y se organizan las mallas viarias de los nuevos desarrollos de uso terciario y espacios libres fundamentalmente. Para los peatones, se dispone de un paseo central de anchura variable entre la calzada principal y la vía de servicio, flanqueado por filas de árboles. Se complementa el sistema peatonal con aceras arboladas amplias al otro lado de la vía de servicio, interrumpida en zonas de parque donde conectará con su red de itinerarios. Sobre este primer tramo se articulan las distintas penetraciones a la ciudad por la calle Recogidas, Méndez Núñez y Chana, formando plazas que contienen elementos singulares. Se propone que las características de diseño de estas vías cumplan, además de su función específica de transporte, la de poseer una cierta imagen urbana y calidad en los itinerarios peatonales. El último tramo discurre en zona abierta, por el suelo no urbanizable del noroeste y norte de la ciudad, con trazado y sección más de carretera...». Esta propuesta del P.G.O.U. dependía de una de las ideas básicas del mismo: respetar la vega y hacer de la zona de encuentro de la misma y la ciudad un lugar disponible para el ocio. Se suplía, además, la carencia de espacios públicos abiertos en el interior de la ciudad. Pero el resultado irremediable de la barrera actualmente decidida será rodear la ciudad de un cerco dentro del cual quedará encerrada. Será, pues, todo lo contrario de una zona de comunicación. La huerta de San Vicente, por su valor simbólico, es un buen ejemplo de lo que decimos: quedaría segregada de su lugar natural, la vega, en contraste con lo que suele decirse acerca de la reintegración o reconciliación de la ciudad y su entorno inmediato.



PLANÓ N.º 3 PLANO DE LA AUTOVÍA QUE SE PIENSA REALIZAR

La autovía que finalmente se ha decidido ejecutar discurre sobre una altura entre los 4 y 5 metros; se eleva sobre el terreno natural y se interrumpe por los pasos a nivel inferior. Se trata de una auténtica barrera que no podrá disimular cualquier tipo de maquillaje que quiera aplicársele. Es una obra del MOPU y tiene todas las notas propias de lo que hace el MOPU, que son carreteras: se evita todo obstáculo al tráfico rápido y por eso se eluden las interferencias del trazado que puedan venir del territorio natural. De ahí la dureza de su instalación en esa zona y su imposibilidad de dejar un resquicio para un encuentro suave de la vega y la ciudad. Sólo puede producir un efecto separador irreparable.

SOBRE LAS PERIFERIAS URBANAS

José Luis Cañavate

La teoría del bienestar social se ha convertido en el humilde resultado alternativo de las polémicas incitadas en las organizaciones de la izquierda tradicional occidental.

Los viejos gritos y los trasnochados sueños son sólo ya recuerdos llenos de ternura, incapaces de encender el ánimo combativo y erudito de aquellos que fueron luchadores encarnizados del pensamiento y que hoy tragan por todas.

En definitiva, hoy se impone la realidad como límite. De las viejas ideas hermosas y sagradas, se ha pasado a la estadística; tasas de desempleo e índices de precios al consumo, hasta que el ciudadano descubre con estupor y desencanto que el mes de agosto su nivel de felicidad debió aumentar algo porque descendió la tasa de desempleo y porque el I.P.C. bajó algún que otro punto.

En cualquier caso, caer en la trampa de los baremos siempre genera un poco de esperanza. Sobre todo si uno no es demasiado estricto a la hora de analizar si la situación económica y sus perspectivas en cuanto a nivel adquisitivo de valores y prolongación de desempleo permiten contrarrestar el deterioro de nuestros niveles de bienestar social.

Para colmo ocurre que la atención de los «evaluadores del bienestar» viene a fijarse excesivamente en datos de índole económica y poca atención se presta a datos como la permanente incomodidad física en que desarrollamos nuestra actividad profesional o el lugar irrisorio, comparado con otros países, en que vivimos o las insufribles horas, convertidas a veces en tragedias personales, que pasamos intentando atravesar una ciudad desde una casa en la que se vive mal a un trabajo donde se trabaja mal.

Parece claro, y en esto sí que parece que estamos todos de acuerdo, que un aspecto del problema urbano ha llegado al límite mismo de la barbarie; a la sutil frontera con el caos primigenio; nuestras ciudades no pueden crecer más o al me-

nos no deben crecer más. Momento este en el que las voces responsables por acción u omisión del desaguisado se alzan exigiendo reflexión y soluciones.

Sobre todo, cuando las políticas urbanísticas comienzan a constituirse piezas claves en la configuración de esos niveles de bienestar que son el único soporte ideológico y programático de las estructuras de poder.

En principio, lo que parece claro es que antiguas filosofías que hasta hacía poco eran válidas hoy no parecen tan evidentes. Tomemos como ejemplo las ideas desarrollistas que tuvieron como consecuencia las expansiones urbanas tan de moda hace apenas unos años y que, hoy, dejan paso a un renovado interés por la ciudad existente y por su reequipamiento, volviendo a plantear el problema nunca resuelto de nuestros casos históricos.

Las ideas parecen claras y la situación requiere soluciones urgentes e inaplazables, sin embargo, la demanda de suelo por los reales detentadores del poder no se detiene y los ayuntamientos, en sus políticas urbanísticas negociadas a través de los nuevos planes, continúan ofreciendo suelo barato en las periferias; es lo único que pueden ofrecer en sus pactos con las grandes empresas y desde luego no con la finalidad de corregir desequilibrios existentes.

Estas actuaciones generan en los bordes de la ciudad graves problemas traducidos en su actual inestabilidad estructural y que se ven agravados por su ambigua situación jurídica a la hora de contemplarlas en planeamientos intentan probar sus deficiencias y equilibrar su funcionamiento.

Los inexistentes planes a nivel supramunicipal no pueden ser una cobertura legal efectiva y, por otra parte, aparece una situación de hecho que acaba con cualquier intento de estructuración de la ordenación territorial en el país: la ausencia total de coordinación entre los distintos niveles de la administración e

incluso la indefinición de funciones de algunos de ellos.

El consumo de suelo urbano, por otra parte, no sólo no se ha detenido, sino que en los últimos 30 años es superior al de toda la historia anterior junta. Y es evidente que esto se ha realizado a costa de suelo rural y espacios de alto valor paisajístico y que a pesar de las continuas manifestaciones de protesta, la presión sobre estas zonas permanece como un peligro grave.

Por otra parte, este peligro de deterioro paisajístico en la actualidad adquiere unas preocupantes características especiales: hasta la ciudad industrial, la ciudad exigía una cierta continuidad espacial, física. La actividad urbana precisaba un espacio compacto que fijaba la residencia del que desarrollaba esa actividad en el mismo espacio.

Por el contrario, el exaltado desarrollo de las comunicaciones que permite fijar la residencia fuera del núcleo urbano hace que la ciudad actual genere energía suficiente para que sus funciones puedan alimentarse a distancia.

El desarrollo incontrolado de estas funciones, prescindiendo del análisis de coste que esto supondrá en infraestructuras, equipamientos, etc., produce un irreversible y masivo proceso de efectos nocivos sobre el suelo rural al convertir en urbanizables zonas rurales que ocupan la práctica totalidad del suelo de pequeños municipios.

Los efectos económicos que esta transformación va a producir en los pequeños ayuntamientos ofuscados por falsas perspectivas de crecimiento son fácilmente previsibles; muchos de ellos han recalificado de suelo urbano en intervenciones que conllevan unos compromisos económicos sólo resolubles a través de unos desarrollos que jamás tendrán lugar.

En cambio, en las ciudades el efecto sobre las zonas suburbanas presenta otra modalidad, igualmente nociva y que curiosamente es consecuencia directa de falsos procesos de recuperación del casco histórico. Lo usual es que la recuperación del centro genere como producto residual una población que no posee los medios financieros necesarios para participar en las delicadas operaciones especulativas en el centro; un residuo poblacional que va a nutrir como consumidor las operaciones inmobiliarias en las periferias.

La clave económica de todo el proceso es bien sencilla, se debe medir en magnitudes de rentabilidad y es evidente que al relacionar el suelo centro urbano con el periférico, los valores paisajísticos y la necesidad de conservar entornos naturales no son excesivamente rentables en una mesa de negociaciones para clasificar suelo.

Aquello que desde una óptica paisajística se considera de incalculable valor no tiene repercusión en el precio del suelo y por tanto no es sorprendente que esos paisajes, tarde o temprano, acaben arrollados por el suelo meramente urbano.

Los escasos espacios que en la práctica resultan protegidos con tipologías residenciales «blandas» acababan teniendo un uso casi restringido a los propietarios de determinadas «Urbanizaciones».

En principio es fácil encontrar en los planes la voluntad de detener desarrollos residenciales en defensa de los valores paisajísticos, en la práctica, Planes, Normas, etc., están lejos de constituir esos mecanismos de protección y dosificación de la edificación en estos espacios.

El funcionamiento de estas zonas debería estar asegurado desde las primeras fases con normas rigurosamente preceptivas y no condicionado a planteamientos «de rellenos» *a posteriori*; aunque para ello su tratamiento exija técnicas distintas a las meras adjudicaciones de usos con aprovechamientos y que contemplen una nueva orientación para el desarrollo integral del paisaje. En este campo por desgracia la mayoría de nuestros proyectistas tienen una muy escasa experiencia.

Si nos contentásemos con la actual política planteada por las administraciones supramunicipales los resultados no podrían ser más caóticos. En efecto, tal supuesta política es, aunque materializable, anárquica y sus efectos similares a la Ley del Suelo del 56 que condicionaba todo el funcionamiento a unos planes que jamás existieron. Peor aún; en la situación actual, las figuras directoras y de coordinación aún no existen y el planeamiento municipal ya está acabado.

Bajo estas condiciones es difícil esbozar un futuro que mejore nuestras condiciones de vida.

Lo más probable si no introducimos mecanismos correctores es que un urbanismo definido por un merca-

do libre abandone estas áreas a su propia suerte, una suerte que acaba conformada en macroelementos a gran escala en nuestros suburbios caracterizados por un absoluto desprecio a los valores paisajísticos.

La única justificación razonable vendría dada si a cambio se obtuvieran resultados favorables en el intento de reequilibrar la ciudad, pero estos no pueden ser más nefastos; en los cascos antiguos perviven graves problemas de equipamientos, la circulación permanece insufrible y la calidad del medio retrocede día a día. En la otra cara de la moneda los valores paisajísticos son cada día más castigados. Prometedor futuro en cualquier dirección que se mire.

¿Dónde fueron a parar aquellos hermosos programas de rehabilitación que con tanto entusiasmo nos planteábamos al inicio del planeamiento? Los objetivos prioritarios se debilitan trastocándose en una política especulativa con rancio sabor a antiguo, eso sí, algo más culta e ilustrada. En definitiva, el «completar la ciudad», es decir, rellenar los huecos de aquellos ensanches que tanto lamentamos, no es ningún invento nuevo, es el mismo desarrollismo de antaño adaptado a los nuevos tiempos que vivimos. Aunque ahora lo llamemos de otra forma.

Si algún resultado cabría esperar de las políticas de rehabilitación urbana que supuestamente se aplican, es el de detener el caótico crecimiento de nuestras periferias suburbanas. Tales políticas y sus efectos acaban tomando un fantasmagórico hábito de irrealidad bosquiana.

Existen, eso sí, rocambolescos argumentos que intentan justificar lo que es imposible. El más extendido es que la recuperación del centro es insuficiente como única vía de acción, para, en definitiva, justificar nuevos ensanches.

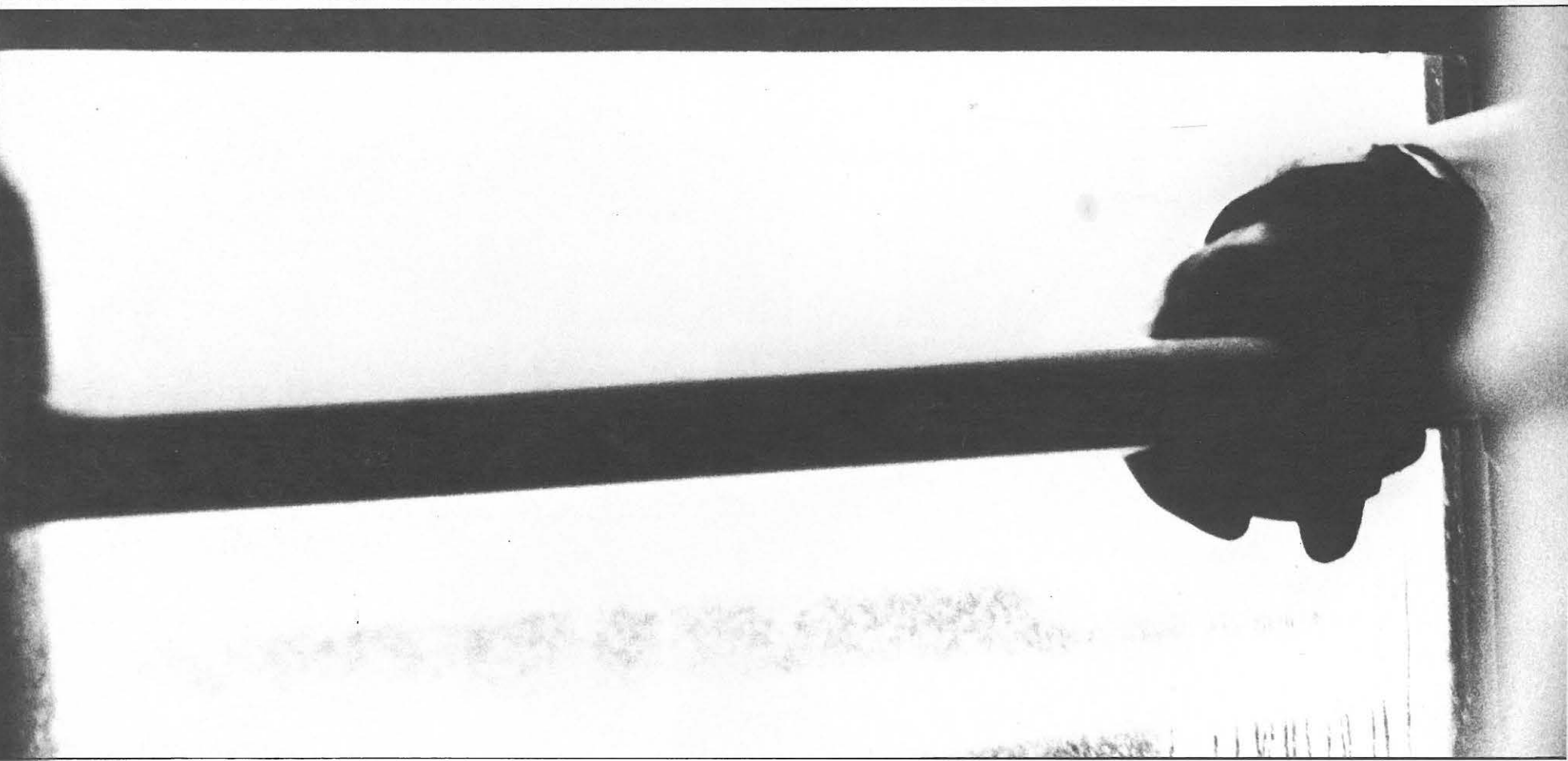
Quizás lo más simple y efectivo sería seguir considerando estas zonas como áreas de reserva y pensar utilizarlas sólo y exclusivamente cuando se hayan agotado las posibilidades que aún ofrecen nuestros centros urbanos, cosa, estoy seguro, que aún está muy lejos de ocurrir.

Mientras tanto, intervenciones de este tipo en la periferia continuarán generando aspectos negativos en las zonas centrales y en definitiva, seguirán aumentando el malestar social.

ITINERARIOS

Fotografías de
Gilberto González

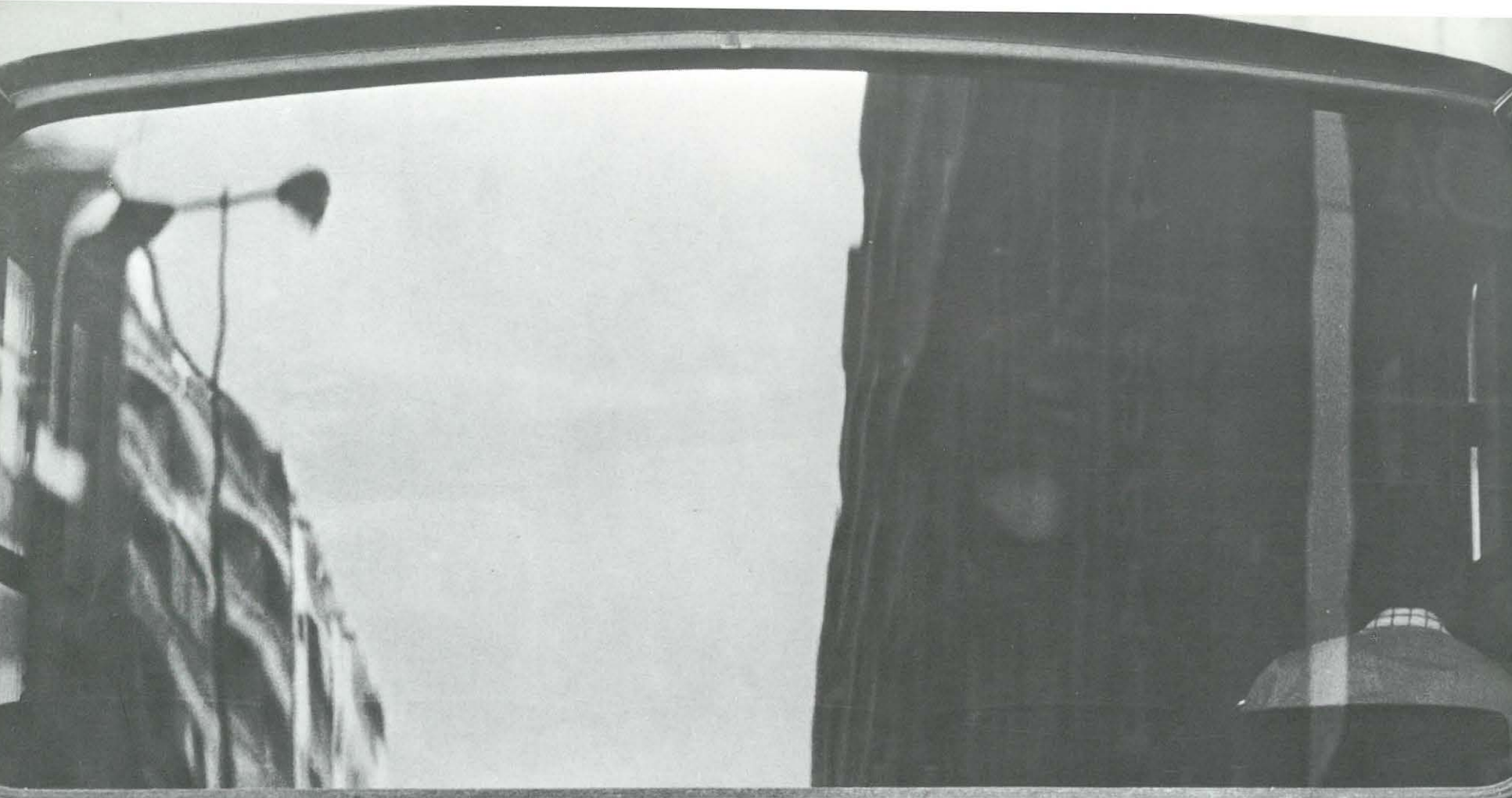










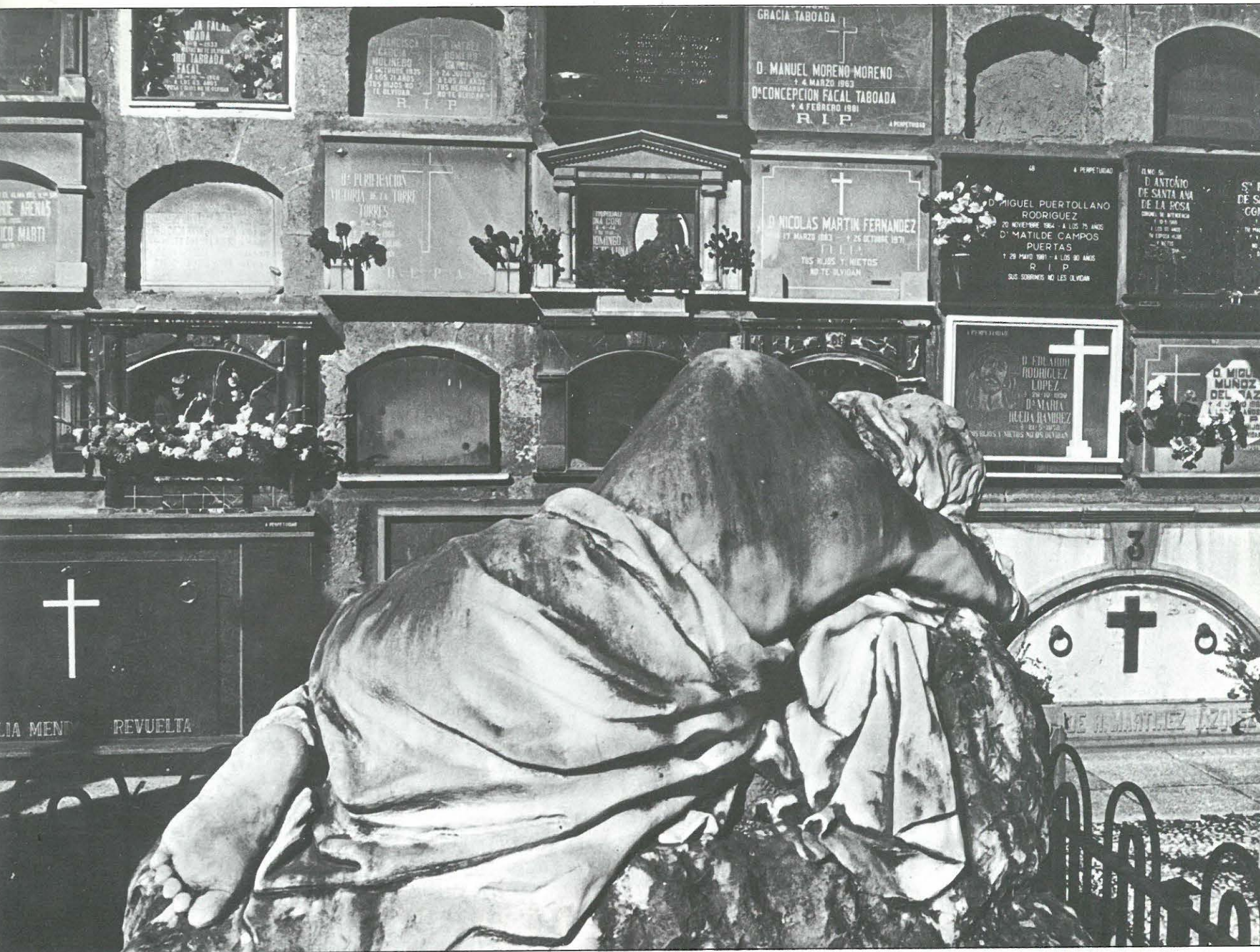


11

SE-0049-AC

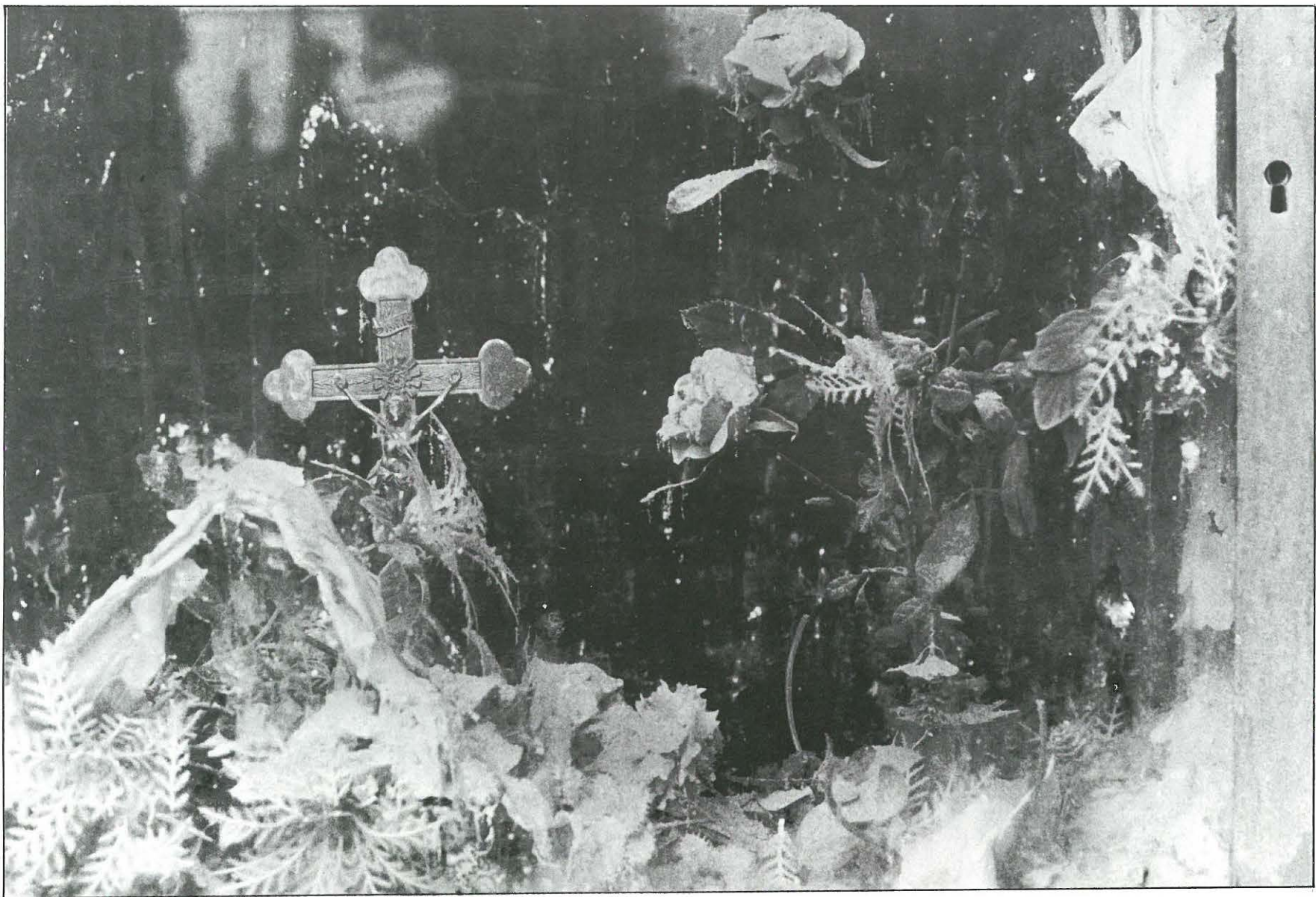
SP

155



EL LAGO

Fotografías de
Juan de Dios Jarillo

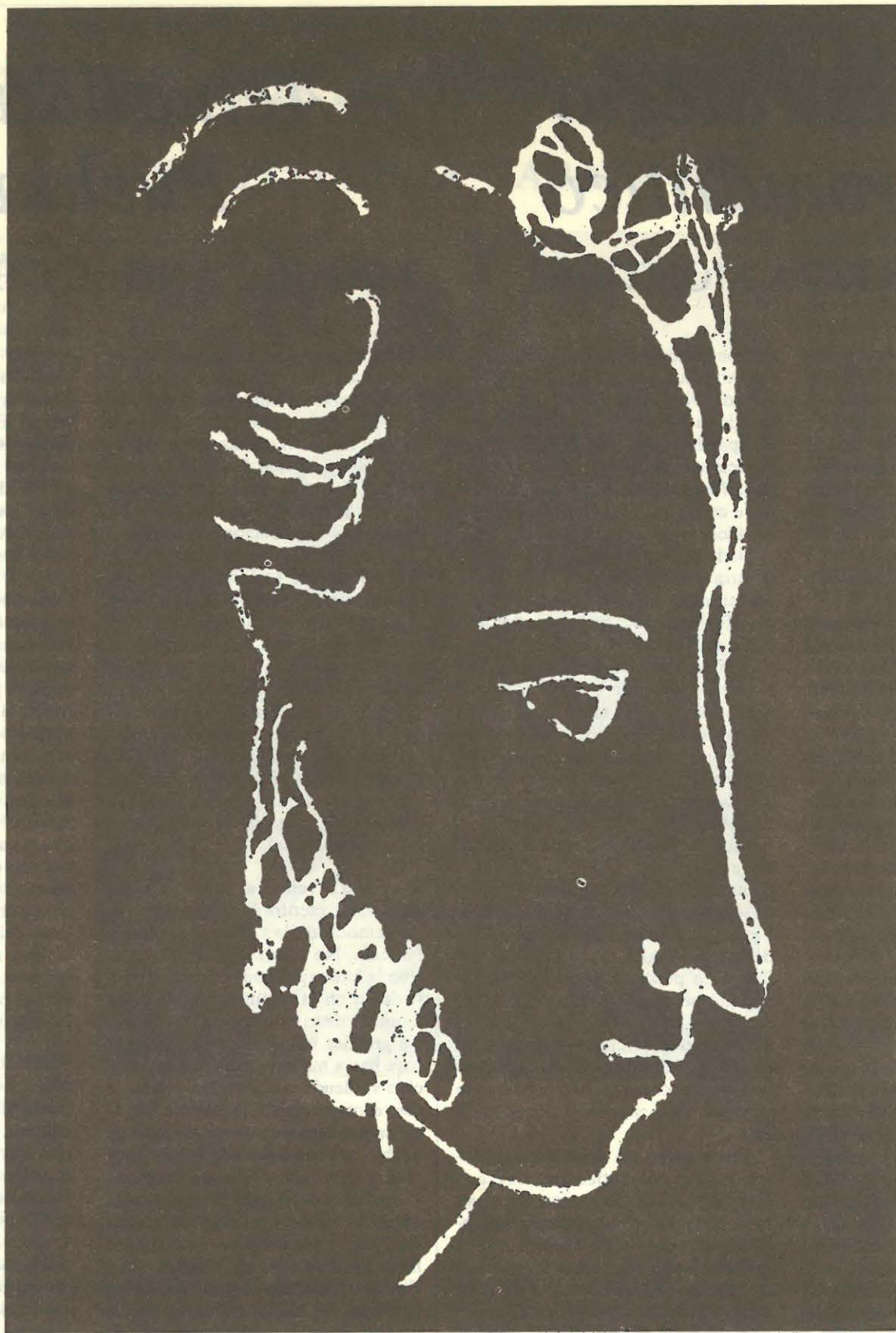












PUSHKIN

Este año ha sido declarado por la UNESCO, «Año de Pushkin». Con motivo de la conmemoración del 150 aniversario de la muerte del poeta nacional ruso, se han celebrado en todo el mundo numerosos actos y homenajes para honrar su memoria. El 10 de febrero de 1987, se reunieron en Madrid, organizado por el Departamento de Lenguas Eslavas de la Universidad Complutense, un grupo de intelectuales y escritores españoles, para avivar la llama del recuerdo. También en Granada, se celebró el pasado 23 de febrero un acto de homenaje a Pushkin, y una exposición sobre la vida y obra del escritor.

En el Seminario de Estilística de la Lengua rusa de la Universidad Complutense de Madrid, dirigido por la Dra. Liudmila Kaida Vernikova, surgió la idea de preparar el presente *dossier* dedicado a Alexander Serguievich Pushkin. En él se ha intentado, por primera vez en España, presentar una serie de trabajos y estudios de autores españoles y soviéticos; así como ofrecer al público especializado y general la traducción de diversos fragmentos de la obra de Pushkin, poco conocidos por el lector español.

El propósito final consiste en dar a conocer una imagen de Pushkin como escritor total, creador de la literatura rusa moderna y una de las mayores voces de la lírica universal de todos los tiempos.

GRUPO NEVA

(MIGUEL ÁNGEL CHAO VALLS, JESÚS GARCÍA GABALDÓN, YOLANDA MARTÍNEZ)

La estrategia del romántico

LUIS GARCÍA MONTERO

Actualidad de Pushkin

MIGUEL ÁNGEL CHAO VALLS

Este hombre tiene color de infierno, la mirada partida por una visión trágica, el corazón agotado y sin raíces, la espalda triste mientras se aleja solo, estrellándose contra un paisaje de atardecer violeta: es un romántico.

Este hombre parece feliz, no morirá en un duelo, viene andando de frente porque todavía conserva su diálogo con el mundo, y nos mira desde la abundancia del corazón, y nos sonríe: es un romántico.

El romanticismo es una elección. Nada tiene que ver con la frustración obligada, con el trauma. El romántico no se queja del mundo porque haya incumplido sus deseos, sino porque produce la pasión del vacío. Un corazón partido no tiene relación alguna con la necesidad primaria, con la demanda saciable, sino con algo que no se puede esperar razonablemente porque siempre falta. El mundo no conmueve cuando satisface las necesidades, conmueve cuando enseña sus huecos, cuando nos demuestra que no todo está hecho, que hay una pregunta paseando por las calles como el cuello de un adolescente. Por eso el romántico grita para llamar la atención sobre el vacío, no para que lo sacien.

Siglo XX, últimos años: ¿ser o no ser románticos? Recordemos, primero, que estamos en la España del final de la reconquista, que ya se ha terminado todo; tenemos libertades, normalidad democrática, igualdad ante una historia que ha llegado a su fin. Para los ojos de los vigilantes la heterodoxia sólo puede ser entendida como un acto de delinquentes o de desagradecidos. A los infieles se les ha dado la posibilidad de convertirse, pero ellos, encima de todo, se empeñan en mantener sus ritos en secreto. Recordemos, por tanto, que la diferencia debe ser un secreto.

Recordemos también que hace unos años los contertulios se sentaban en una mesa para discutir las distintas maneras posibles de transformar el mundo; ahora, está en duda la idea misma de transformación. Fuera de la atmósfera espiritualizada de los sueños, la utopía se entiende como un desacato peligroso, como el deseo arbitrario de una vocación desestabilizadora. Y es que estamos en la mejor de las sociedades posibles. Y es que la miseria, la infelicidad, no son asunto del negocio de los hombres, sino parte de la deuda metafísica que las sociedades deben pagarle a la vida por el derecho a su existencia. Recordemos, en fin, que vuelven a decirse cosas como estas.

Pues bien: los diferentes somos heterodoxos, secretos, desestabilizadores utópicos en un mundo que, por normal, no debe ser radicalmente transformado. ¿Qué hacer? En principio, y como simple estrategia, yo quisiera proponer de nuevo un respeto consciente y transitorio al estatuto

del romántico. Si nuestra sintaxis actual nos dice que la historia está terminada, volvamos a entender que el mundo es un hueco por donde se está escapando la historia. Si nuestra gramática nos alecciona en la normalidad, denunciemos el pacto social estable como un simple capítulo de sometidos, como una página que tiene doblada la esquina en señal de que la lectura del libro debe seguir hacia adelante. Si no podemos pensar en transformaciones, hagamos del malear un acto público.

Son tiempos difíciles. Los antiguos *progres* se parecen por eso a los románticos, cada vez más abandonados a la nostalgia insidiosa, más entregados a sus amigos, a sus canciones y sus noches, a su pureza vivida como una orden de resistencia. Las cosas marchan bien para los integrados, porque es posible hacer carrera de Director General, de Concejal o Consejero, de buen Parlamentario, de Artista amigo o Periodista serio. La política es una profesión, no un debate ideológico, y este país se esfuerza en producir a marchas forzadas las personas capaces de representar esa entrañable imagen del «senador norteamericano», que nace para eso y de eso se retira. Esto es posible: las cosas no suceden cuando suceden, sino cuando el poder lo dice.

Entre todas las aportaciones filosóficas del romanticismo, hay una lección práctica que merece ser resaltada: podemos construir nuestra grandeza personal desde nuestra propia miseria. Basta con tomar el territorio de la dignidad como mapa de ruta. Responder con una propuesta ética al naufragio del mundo, puede resultar demasiado ingenuo. Que nadie lo dude. Pero tiene la ventaja de que se trata de una estrategia momentánea, vivida siempre con absoluta sinceridad, y además sirve para introducir a los heterodoxos en un camino de no retorno. Si la dignidad se convierte en moneda, es difícil que alguien pueda venir desde fuera a elevar su fortuna. Esa *blanda amistad* de la que hablaban los románticos...

Finalmente, un consejo. El romántico postmoderno debe tener una virtud imprescindible, aunque de ella carecieran los románticos decimonónicos: la paciencia. No hace falta ponerse tan tristes, tener color de infierno, mirada partida, espalda solitaria. ¡Si después de todo la historia nos está dando la razón! Basta con mirar hacia el despedazado anfiteatro de los siglos antiguos y pensar a continuación en nuestra normalidad democrática.

Conmemorar el aniversario de la muerte de un gran poeta, significa conmemorar el aniversario del comienzo de su inmortalidad. Hace ahora ciento cincuenta años Aleksandr Sergueievich Pushkin fallecía en San Petersburgo a consecuencia de una herida de bala recibida en duelo. Las implicaciones sociales y políticas de aquel suceso aún no han sido totalmente esclarecidas por los investigadores. Pero quienes en aquel entonces creyeron desde las instancias del poder que con la desaparición del poeta se ponía fin al influjo de su palabra, hubieron de ser testigos de cómo la palabra del poeta adquiría vida propia, así como una mayor resonancia y significado. Pushkin se convirtió en el poeta nacional de Rusia y su obra traspasó las fronteras de su patria, adquiriendo un reconocimiento universal.

«Pushkin venció al tiempo y al espacio», ha escrito Ana Ajmátova en sus emocionadas *Palabras sobre Pushkin*. No es la inercia de la tradición la que explica su permanente actualidad en la cultura rusa de estos últimos ciento cincuenta años. Todos los grandes nombres de la literatura rusa hasta nuestros días han reconocido su deuda con Pushkin y junto a ese reconocimiento del mundo literario está el reconocimiento de todo un pueblo que con renovado interés lee y ama a su poeta. «Nuestra memoria —ha dicho Aleksandr Blok— guarda desde la infancia un nombre alegre: Pushkin. Este nombre, este sonido llena muchos días de nuestra vida. Frente a los nombres sombríos de los emperadores, de los militares, de los inventores de armas mortíferas, de los torturadores de la vida, se encuentra el nombre alegre de Pushkin». Él fue un hombre de su tiempo, preocupado por el desarrollo de los procesos históricos. Pushkin nos habla en su obra de lo más importante, de aquello que inquieta a los hombres en cualquier época y en cualquier lugar. Su condición de poeta nacional es asimismo la premisa de su universalidad. Su época fue una época de transcendentales cambios históricos que afectaron en distinta medida a todos los pueblos de ese continente. Diez años antes del nacimiento de Pushkin había tenido lugar la Revolución francesa, y a los trece años de edad él mismo fue testigo de la guerra de liberación del pueblo ruso contra Napoleón. Él participó con sus compañeros del Liceo de las ideas liberales de su tiempo en lucha contra el régimen feudal y absolutista ruso. «Ca-

be decir que lo principal en Pushkin —escribe Mijail Roshin en un reciente artículo— es la idea de la Libertad. Él mismo fue la Libertad, así nació, así creció y así vivió (...). Cada línea de su obra habla de la libertad. Todo lo escrito por él proviene de un espíritu libre, y posiblemente sea en esto en donde reside el permanente encanto de Pushkin».

El poeta no puede dejar de comprometerse con el ideal de la Libertad, sobre todo cuando ese ideal es una exigencia de la vida nacional, así como la premisa sobre la que se desarrolla la creación literaria. No hay opción para el artista entre la libertad y la sumisión, pues toda gran obra de arte es siempre una manifestación de libertad. En su célebre carta a Chaadaiev, Pushkin dijo: «Hay que reconocer que el cuadro que ofrece nuestra sociedad es profundamente lamentable. La ausencia de una opinión pública, la indiferencia frente a todo deber, frente a la justicia y la verdad, así como un cínico desprecio del pensamiento y de la dignidad humana conducen realmente a la desesperación».

No obstante Pushkin tuvo siempre plena conciencia de la misión del poeta que no se confunde con la del tribuno, aunque ocasionalmente puedan identificarse. La verdad del arte trasciende el ámbito de lo cotidiano, va más allá de los días y de los siglos y sólo tiene como límite el infinito.

Hay un antes y un después de Pushkin en la historia de la literatura rusa. En un reciente artículo, Yuri Lotman ha observado que con Pushkin se supera la antigua división entre la belleza y el pensamiento, entendiendo que «el arte en tanto que arte sirve como instrumento del pensamiento, pues la creación de lo bello es un acto de conocimiento». Esta idea la vincula a una «tradición pushkiniana sobre la que escasamente se ha reparado: el pensamiento filosófico en Rusia siempre tendió a una forma artística de expresión».

El amplio círculo de intereses de su obra aún no ha sido totalmente estudiado. Tanto en su obra poética, como en su prosa y dramas, Pushkin depositó un profundo pensamiento que en el presente, a finales del siglo XX, continúa siendo motivo de reflexión. Leer a Pushkin hoy es un acto que no sólo nos depara un placer estético, sino que como lo expresara Ostrovski, enriquecemos nuestro espíritu. Este es el Pushkin contemporáneo nuestro al que el mundo rinde homenaje en el 150 aniversario del comienzo de su inmortalidad, pues como certeramente lo expresara Aleksandr Blok «nosotros morimos, pero la obra de arte permanece».



Lírica
Ilustración de
N.V. Illin

Para un encuentro con Pushkin

JESÚS GARCÍA GABALDÓN

en días de batalla,
mis únicas alas (E. Montale)

Pushkin es el poeta nacional ruso: Creador de la lengua literaria rusa, fundador de la literatura rusa moderna, ha enriquecido a la humanidad con obras inmortales. Bastaría con citar a *Eugenio Onegin*, su novela en verso, «auténtica enciclopedia de la vida rusa», según el crítico V. Belinski. Pero invariablemente habría que añadir el inolvidable personaje de Pugachov, protagonista de *La hija del capitán*, o el mundo de pasiones y conflictos que puebla las *Pequeñas tragedias* (*El caballero avaro*, *Mozart y Salieri*, *Festín durante la peste* y *El convidado de piedra*). La lista continuaría con la novela histórica *Boris Godunov*, en la indescriptible maestría de los *Relatos de Belkin* y sus juegos «cervantinos» al crear la figura de un narrador ficticio. Habría que citar la perfección compositiva de *La dama de picas* (La dama de los tres naipes), el impulso artístico de sus poemas dramáticos como *Ruslán y Liudmila*, *Los Gitanos* o *Angelo*; la indescriptible emoción lírica de su poesía amorosa. Habría que citar, en suma, toda la obra, acabada e inacabada, del autor.

En un tiempo en que toda actividad cultural y de pensamiento auténtico estaba perseguida, Pushkin, el poeta desterrado, aislado, se alza no sólo como representación de la literatura nacional rusa, sino también de su cultura:

«Y mi voz incorruptible
fue el eco del pueblo ruso»

Sorprende en el poeta su inquebrantable decisión de no ajustarse a modelos literarios prefijados, de crear espacios de libertad en su vida y en su obra. Una vez superada la etapa adolescente del «juego de hacer versos», época en que Pushkin es reconocido unánimemente por sus contemporáneos, se acercan unos años sombríos en la vida del escritor desterrado, por orden del zar Alejandro I, a Ucrania, Crimea y Moldavia. A medida que sus creaciones artísticas adquieren madurez, serán cada vez menos comprendidas por los críticos y la sociedad de su época. La soledad, el acoso al poeta, tienen fecha en la vida de Pushkin: En 1824, se lanza contra él una nueva acusación: se le reprochaba su ateísmo. El poeta fue exiliado de Odesa a Mijailovskoie, la aldea propiedad de su familia materna.

Deseo comprenderte. Busco
en ti sentido (A.S. Pushkin)

Frente a los prejuicios del gusto, Pushkin opone una audacia superior, la audacia de la invención, de la creación en libertad. Lleva la libertad a las palabras, su pensamiento creador



B. Zelenski

se transforma: «El pensamiento es una gran palabra. ¿Quién ha hecho la grandeza del hombre sino el pensamiento?», escribe Pushkin. Frente a la mera imitación, Pushkin propone la transcreación, es decir, el enriquecimiento de lo propio a partir de lo ajeno. El resultado es esa escritura personal, biográfica y reflexiva implícita en todas sus creaciones. Pushkin concibe su escritura como acción, arma arrojada del poeta. Única arma. Con ella interviene en el mundo exterior. A través de las ideas y de la creencia en la evolución del pensamiento, el poeta instaura su verdad poética.

Si el poeta representa la palabra justa, precisa, sin error, el justo sentido del gusto, de la armonía y de la medida propias del equilibrio de los escritores llamados clásicos, no es por azar. Es precisamente esa reflexión sobre el lenguaje, la conciencia de que la literatura como arte verbal opera a través del lenguaje, lo que permite hablar de «la lengua de Pushkin» para referirnos, sencillamente, a la lengua literaria rusa moderna. Tal modernidad, instaurada por Pushkin, deriva directamente de su acertada actitud hacia el lenguaje.

El poeta se propone enriquecer la lengua literaria mediante la inclusión de giros y vocablos pertenecientes a la lengua «viva», a la lengua hablada. No obstante eso, avisa «escribir únicamente la lengua hablada es ignorar la lengua». Por eso, somete a revisión la literatura anterior y la transforma, dándole un nuevo impulso. Esta alquimia verbal se ve acompañada, en la obra de Pushkin, de una

alta condensación significativa que el poeta logra incrustar, como un orfebre, en sus palabras. Se trata de una fuga de sentidos. El poeta deja tras de sí un laberinto de bifurcaciones, ironías y complicadas que, por un lado, funden su obra en la conciencia del lector y, por otro, confunden al censor, esquivan la censura.

La obra de Pushkin refleja todos los aspectos culturales de la época. De ahí, que sea posible estudiar a través de la lengua del escritor, la lengua y cultura rusas. Es lo que Pushkin denomina «la verdad del arte». Para él, la verdad del arte no consiste en un esquema convencional ni en la representación abusiva de la realidad, sino en la verosimilitud. Se trata de sumergirse «en la verdad de las pasiones, en la verosimilitud de los sentimientos y de las circunstancias supuestas, en la verosimilitud de los caracteres y de las situaciones». Para lograr esa «verdad del arte», el escritor observa atentamente la sociedad y la moral de la época, todos los aspectos que conforman la vida cotidiana de su pueblo. Pero, al mismo tiempo, se documenta rigurosamente, adquiere la inmensa cultura que le permitió traspasar el ambiente de la época; añade, como en el caso de las obras de tema español, rasgos de observación local extraídos de fuentes literarias.

Resulta curioso anotar cómo la imagen y la «idea» (en el sentido platónico del término) de España adquieren en la obra de Pushkin el valor simbólico de la libertad. Este ansia de libertad tenía su reflejo histórico en las revoluciones liberales de 1820

en España. «Aspirad el tabaco español», recomienda Pushkin a sus amigos decembristas. Una vez fracasadas ambas revoluciones —la española y la rusa—, el poeta, desilusionado, se sumergirá en una gran amargura que marca los años de su exilio. Hacia 1830, el interés de Pushkin hacia España deriva de nuevo en un cálido sentimiento de simpatía e incluso cabría decir de identificación hacia ese pueblo del Sur, marcado por el signo de la pasión y la leyenda. Esta imagen exótica de España se refleja espléndidamente en *El Convidado de piedra*, donde Pushkin reelabora el mito de Don Juan. Al mismo tiempo, asistimos a un interés sincero por parte del poeta hacia la literatura española. Este interés, se concentra en la lectura de nuestro Romancero y se verá reflejado en algunas «transcreaciones» de Pushkin, tales como *Contra España, su patria* o el romance del rey Rodrigo. En ellas, el poeta recrea el espíritu épico de la época, y enriquece con imágenes y música española la poesía rusa. Es la época de su madurez como artista, la época de sus obras profundamente innovadoras. Esta madurez se produce en el momento en que ha asimilado mejor la herencia de la literatura europea. Desde esa perspectiva, cabe considerar la obra de Pushkin como síntesis de los principios europeos y nacionales de la cultura rusa.

A principios del siglo XVIII, la prosa literaria rusa era, como denunciaba el propio Pushkin, «de cartón piedra». Pushkin desarrollaría este nuevo género hasta límites insospechados en su época. Para ello, elige la exactitud y la concisión como características de esa «humilde prosa que pide ideas y siempre ideas, sin las cuales, las expresiones más brillantes no sirven para nada».

Pushkin concibe su escritura en términos de escritura musical; actúa como un músico, logrando en sus composiciones una sucesión feliz de sonidos e ideas. Nada más alejado de la monotonía predominante en la literatura rusa de su época, nada más cercano en su vivacidad a la obra de otro compositor genial, Mozart. El espíritu «gozador y despreocupado» de Mozart se convierte a los ojos de Pushkin en ejemplo moral. No en vano, el poeta pide al escritor, como al artista «filosofía, imparcialidad, puntos de vista políticos de historiador, sagacidad, imaginación viva, ningún prejuicio, y una idea querida: independencia». Este exigente ideal ético se manifiesta en las obras de madurez de Pushkin a través de complicadas estructuras morales en las que el poeta supo deslindar las preocupaciones esenciales de las «inquietudes del vano mundo». Es precisamente ese ir hacia la esencia del carácter nacional ruso, esa exploración en el alma humana, como la denominó Alexander Blok, lo que constituye la esencia intemporal y universal, «clásica» de la obra de Pushkin.

La Misión del poeta

ALEKSANDER ALEKSIEVICH BLOK



Poeta, dramaturgo y crítico ruso, la obra de ALEXANDER BLOK (1880-1921), considerada una de las más importantes de la literatura rusa de comienzos de siglo, estuvo impregnada de un simbolismo de fuertes componentes místicos y metafísicos (*Los versos de la bella dama*, 1904). Apoyó la revolución rusa (*Los doce*, *Los escitas*, 1918). Posteriormente abandonaría decepcionado la actividad política.

El destino del poeta fue pronunciado por A. Blok en la Casa de las Letras el 11 de febrero de 1921, con ocasión del 80 aniversario de la muerte de Pushkin. El discurso de Blok acerca de la misión de la poesía y el destino del poeta y su lugar en el mundo, tuvo gran resonancia entre los intelectuales rusos, ya que fue el último texto del poeta, su testamento poético, y definía su actitud respecto a la poesía y a la Revolución Rusa. A. Blok moriría unos meses más tarde en Petersburgo (hoy Leningrado) ■ Traducción de Jesús García Gabaldón.

Nuestra memoria conserva desde la infancia un nombre alegre: Pushkin. Este nombre, este sonido llena por sí mismo muchos días de nuestra vida. Sombrios nombres de emperadores, caudillos, inventores de armas mortales, verdugos y mártires de la vida. Y, junto a ellos, este nombre feliz: Pushkin.

Pushkin supo llevar de esa forma tan fácil y alegre el peso de su obra, sin pararse a pensar que la función del poeta no es fácil ni alegre, sino trágica.

Pushkin condujo su destino de poeta con libertad de movimiento, amplitud de miras y seguridad, como un gran maestro. Y, sin embargo, a menudo se nos estremece el corazón al pensar en Pushkin: la marcha triunfal y festiva del poeta, incapaz de perturbar el orden Externo (pues su acción es más profunda, opera en la cultura), se vio demasiado a menudo violada por la oscura ingerencia de gente entrometida, para quienes un puchero en la estufa vale más que Dios.

Conocemos al Pushkin hombre, al Pushkin amigo de la monarquía, al Pushkin amigo de los decembristas. Pero todos ellos palidecen frente a uno: Pushkin, poeta.

El poeta tiene una personalidad inmutable. Su lengua, sus procedimientos pueden envejecer, pero la esencia de su arte no envejece nunca.

La gente puede volver la espalda al poeta y a su arte. Hoy le erigen un monumento, mañana quieren arrojarle del navío de la modernidad. Ambas cosas definen sólo a esas personas, pero no al poeta: la esencia de su poesía, como la de todo arte, no cambia; la actitud de las personas hacia la poesía carece, a fin de cuentas, de importancia.

Hoy honramos la memoria del más grande poeta ruso. Me ha parecido oportuno hablar para esta ocasión sobre el destino del poeta y apoyar estas palabras en el pensamiento de Pushkin.

¿Quién es un poeta? ¿Una persona que escribe versos? No, claro que no. Se llama poeta no porque escriba en

verso, sino porque escribe el verso, es decir, dota de armonía al sonido y a la palabra, porque él es hijo de la armonía, poeta.

¿Qué es la armonía? La armonía es el acuerdo entre las fuerzas del mundo, el orden de la vida del mundo. El orden es el cosmos en contraposición al desorden, que es el caos. Del caos nace el cosmos, el mundo, como estudiaron los antiguos. El cosmos está cerca del caos de la misma forma que las elásticas olas marítimas están próximas a la acumulación de oleadas oceánicas. Un hijo puede no parecerse a su padre en nada, excepto en algún rasgo secreto, pero es precisamente ese rasgo el que hace parecidos al padre y al hijo.

El caos es la anarquía originaria, espontánea, sin principio; el cosmos es la armonía organizada, la cultura. Del caos nace el cosmos, el elemento lleva en sí mismo la semilla de la cultura; de la anarquía surge la armonía.

La vida del mundo consiste en la creación constante de nuevas variedades, de nuevas especies. El caos originario las acuna, las cultiva y realiza entre estas especies la selección de la cultura; la armonía las dota de una forma y una imagen que se disipan de nuevo en la niebla sin principio, en la anarquía original.

El sentido de todo esto no lo entendemos; su esencia es oscura. Nos consuela pensar que la especie nueva es mejor que la vieja, pero el viento extingue esta pequeña vela con la que intentamos iluminar la noche del mundo. El orden del mundo es inquietante, pues procede del desorden y puede no coincidir con nuestra idea del bien y del mal.

Sabemos una cosa: la especie que sustituye a otra es la nueva; la que es sustituida, la vieja. Observamos en el mundo cambios constantes; nosotros mismos intervenimos en estos cambios de especie; nuestra participación, la mayoría de las veces, carece de actividad: decaemos, envejecemos, morimos; rara vez es activa: entonces, ocupamos un lugar determinado en la cultura del mundo y contribuimos a la formación de nuevas especies.

El poeta es hijo de la armonía y como tal, desempeña un papel en la cultura del mundo. Tres tareas (misiones) le son encargadas: en primer lugar, liberar a los sonidos del elemento original e informe en el que residen. La segunda tarea consiste en dotar de armonía a estos sonidos, darles una forma. La tercera, en introducir esta armonía en el mundo exterior.

El rapto del elemento y la armonización de los sonidos, su inclusión en el mundo comienzan por sí mismos a manifestar su acción: «Las palabras del poeta se convierten en la esencia de sus actos». Las palabras muestran una potencia inesperada: ponen a prueba el corazón del hombre y realizan un elección en los cúmulos de la escoria humana; puede ocurrir que reunan aquellas partes de la especie

vieja portadoras de la denominación «persona»; partes útiles para la creación de nuevas especies dado que la especie vieja decae rápidamente, degenera y muere.

Nada puede oponerse a la potencia de la armonía, introducida en el mundo por el poeta: la lucha contra ella sobrepasa las fuerzas individuales o colectivas. «¡Si todos pudieran sentir así la fuerza de la armonía!», suspira Salieri en su soledad. Y todos la sienten, sólo que los mortales la sienten de forma distinta a Dios, dice Mozart.

Nadie puede evitar la muerte, así como tampoco se puede eludir el signo de la poesía, el nombre que la poesía concede cuando se necesita. Este nombre no es dado sin error alguno.

Así, por ejemplo, no saldrá del poeta una palabra fea para aquellos que representan en sí mismos una simple parcela de Elemento, para quienes no pueden y no les es dado comprender. No les llamará «gente vil» y sombría como la tierra que trabajan, semejantes a la parcela de niebla de la que surgieron, a los animales que intentan cazar. Frente a ellos, se encuentran quienes se niegan a comprender, aunque deberían comprender mucho, puesto que sirven a la cultura; aquellos a los que se estigmatiza con el infame sobrenombre de «villanos, bellacos»; de este apodo no les libra ni la muerte, permanece aun después de la muerte, como ha permanecido para el conde Benken-dorf, para Timkovski, Bulgarin, y para todos aquellos que impidieron al poeta cumplir su misión.

En las insondables profundidades del alma, donde el hombre deja de ser hombre, en las profundidades inaccesibles para el Estado y la Sociedad creados por la civilización, se deslizan las olas sonoras parecidas a las olas del éter que rodean el Universo: allí se propagan las oscilaciones rítmicas comparables a los procesos que engendran las montañas, vientos,

corrientes marinas, el mundo vegetal y animal.

Esta profundidad del alma se encuentra velada por los fenómenos del mundo exterior. Pushkin dice que está más oculta para el poeta que, tal vez, para las demás personas. Entre las criaturas miserables del mundo, el poeta es quizás la más miserable de todas.

La primera cosa que el oficio de poeta exige consiste en rechazar «las inquietudes del vano mundo» para desvelar la apariencia de las cosas y descubrir su profundidad. Esta exigencia libera al poeta de la serie de las «criaturas miserables del mundo»: *Aspero y feroz, corre / De sonidos y turbaciones lleno / A la orilla de solitarias olas, / En los estruendos encinares.*

Aspero, feroz, lleno de turbación, porque el descubrimiento de las profundidades del alma es tan difícil como el acto de nacer. Hacia el mar y en el bosque porque sólo allí puede, en soledad, fortalecerse y familiarizarse con el «caos original», con el Elemento sin origen que desliza sus olas sonoras.

Un acto misterioso se cumplió: el velo fue desvelado, lo profundo fue abierto y el sonido fue acogido en el alma. La segunda exigencia de Apolo consiste en incluir en una forma verbal, duradera y sensible, este sonido extraño extraído del alma al mundo exterior. Los sonidos y las palabras deben formar una única armonía. Ese es el dominio de la Maestría. La Maestría exige la inspiración así como la familiarización con el «caos original». «La inspiración —dice Pushkin— es la disposición del espíritu hacia la más viva recepción de impresiones y hacia el entendimiento de las ideas y, por tanto, de su explicación». Por eso resulta imposible trazar una frontera exacta entre la primera y la segunda tarea del poeta: una y otra están totalmente unidas. Conforme se intensifica la comunión con el caos y el nacimiento del soni-



El gabinete de Pushkin en el apartamento del poeta en Leningrado. Ahora existe aquí un museo a su memoria

do se hace más difícil, más clara y armoniosa es la forma que intenta adoptar el sonido, inquietando de forma más insistente al oído humano. Llega el turno ahora para la tercera tarea del poeta: hace falta introducir en el mundo exterior los sonidos que el alma ha recibido y armonizado. En este momento entran en colisión, como es sabido, el poeta y los «villanos».

Dudo mucho que antes de existir el término de «villanos» se les denominara pueblo llano; a menos que sólo quienes eran de por sí merecedores de tal sobrenombre lo aplicasen al pueblo llano. Pushkin recopilaba canciones populares, escribía inspirándose en la lengua y tradiciones del pueblo; especialmente querida para él fue su nodriza, que era campesina. Por eso, hace falta ser corto de entendimiento o malintencionado para pensar que por «villanos» Pushkin sobreentendía el pueblo llano. El diccionario de la lengua de Pushkin explicará este asunto un día, si la cultura rusa renace algún día.

Pushkin entendía por «villanos» aproximadamente lo mismo que nosotros. A menudo agregó a este sustantivo el epíteto «mundano», otorgando ese sustantivo colectivo a una casta aristocrática y cortesana, orgullosa de sus títulos palaciegos, lo único que les quedaba. A los ojos de Pushkin, la burocracia ocupó rápidamente el lugar de esa casta aristocrática. Tales funcionarios constituyen la esencia de la «villanía», los «villanos» de ayer y hoy: son ellos, y no la nobleza ni el pueblo, ni las fieras, ni una parcela de tierra, ni un trozo de niebla, ni una parte del planeta. Sin añadir la partícula negativa, sólo se puede decir de ellos una cosa: son gente, sin que esto suponga un halago; gente superficial y especuladora, cuya profundidad espiritual está irremediable y sólidamente oculta tras las «preocupaciones del vano mundo». Esta gente vil exige al poeta un servicio al que ellos sirven: el servicio del mundo exterior; exige del poeta

ta «utilidad» (que sea útil), como dice sencillamente Pushkin; exige que el poeta «barra la basura de la calle», «ilumine el corazón de sus compañeros», etcétera.

Desde su punto de vista, los «villanos» llevan razón en sus exigencias. De entrada, nunca podrán beneficiarse de esta otra cosa más importante que la limpieza de la calle: llevar la armonía a los corazones, acción ésta que se exige al poeta. En segundo lugar, sienten de forma instintiva que esta acción del poeta se llevará a cabo más tarde o más temprano, a costa de ellos. La prueba de los corazones no es una ocupación tranquila que provea por igual a los «villanos», satisfaciendo a todos en el transcurso de los acontecimientos del mundo exterior.

Los «villanos», como capa social, al igual que otras capas sociales, progresan de forma muy lenta. Así, por ejemplo, sin tener en cuenta que en el transcurso de los últimos cien años el cerebro humano aumentó su capacidad, en detrimento de las demás funciones del organismo; la gente tuvo a bien separar del Estado un solo órgano, la censura; para salvaguardar el orden de su propio mundo; orden que se manifiesta únicamente en las formas estatales. De esta manera, obstaculizaron la tercera misión del poeta: la introducción de la armonía en el mundo. Parecía que ellos podrían poner obstáculos también a la primera y segunda misiones del poeta: podían encontrar medios para contaminar los manantiales de la armonía. ¿Ha sido la falta de perspicacia, la timidez o la conciencia lo que les ha detenido? ¿Acaso se han encontrado ya tales medios?

Sin embargo, la acción del poeta, como vimos, es absolutamente incompatible con el orden del mundo exterior. Su misión concierne, como se dice entre nosotros, a toda la cultura en general. Su acción es histórica. Por eso, el poeta tiene derecho a repetir con Pushkin: *Y poco me im-*

porta si libremente la prensa / toma el pelo a los imbéciles, si la delicada censura / pone trabas en los periódicos a las ideas de un bromista. Al hablar así, Pushkin reservaba a la gente vil el derecho a imponer la censura, pues sabía que el número de imbéciles no disminuiría.

La misión del poeta no consiste de ninguna manera en hacerse oír de un modo seguro por todos los imbéciles. La armonía que él ha obtenido deriva enseguida en una elección entre nosotros, con el fin de obtener de los cúmulos de escoria humana algo que sea más interesante que el hombre medio. Este objetivo, por supuesto, lo alcanzará más tarde o más temprano: la verdadera armonía. Ninguna censura del mundo puede impedir que se lleve a cabo esa misión fundamental de la poesía.

No discutiremos hoy, en este día dedicado a la memoria de Pushkin, si el poeta distinguía o no entre libertad individual y libertad política. Sabemos que él exigía una libertad «diferente», «secreta». En nuestra opinión, esta libertad es «individual», pero para el poeta no es solamente la libertad individual: *No servir... / a nadie, a nadie rendir cuentas, no complacer / más que a uno mismo, no inclinar la cabeza ni / la conciencia, ni el espíritu ante el poder / y la servidumbre. Errar por la rosa de los vientos / según su solo y libre albedrío, admirando / las maravillas de la naturaleza / y ante la obra de arte y la inspiración, / ahogarse en silencio, soñar en el éxtasis. / ¡Esa es la felicidad! ¡Nuestro derecho!*

Pushkin escribió esto a las puertas de la muerte. En su juventud, había hablado de lo mismo: *El amor y la libertad secreta, / me inspiraron este himno sencillo.*

Esta libertad secreta, este capricho (palabra que Fet —«el poeta del capricho insensato»— repitió energicamente), es de hecho una libertad mucho más grande que la libertad individual, y está unida a las dos primeras tareas que Apolo exige del poeta. Lo que ha dicho Pushkin en estos versos es en realidad la condición indispensable para la liberación de la armonía. Si bien Pushkin transigió en ser obstaculizado por los «villanos» en el cumplimiento de esta tercera tarea, jamás dio su brazo a torcer en las otras dos, ya que éstas no son de orden individual.

En el ocaso de su vida, Pushkin vio cómo los obstáculos se acumulaban en su camino. Se debilitó Pushkin y se debilitó con él toda la cultura de su época. La única época cultural en la Rusia del siglo pasado. Se acercaban los fatales años cuarenta. En el lecho de muerte de Pushkin resonaban los primeros balbuceos críticos de Belinski. Esos balbuceos parecían totalmente hostiles a la voz del conde Benkendorf. Todavía hoy, la impresión es la misma. Estaríamos demasiado enfermos todos nosotros si no nos pareciera que eso es así. Y si no es completamente así, de todas for-

mas pensaremos que de ninguna manera es así. Todavía: *En las tinieblas de las vagas verdades / preferimos una mentira que nos exalte.*

En la segunda mitad del siglo, Pisarev voceará lo que antes oíamos balbucear a Belinski; ya no haremos más comparaciones puesto que todavía resulta imposible trazar con claridad un cuadro de conjunto. Quizás en la telaraña del tiempo no se abra lo que centellea en mis pensamientos al vuelo, así como tampoco lo que sólidamente se almacena en las ideas contrarias a las mías. Hace falta vivir todavía algunos acontecimientos. El veredicto final sobre estos juicios pertenece al futuro historiador de Rusia.

Pushkin ha muerto. Pero para los niños los Posa no mueren, decía Schiller. No fue la bala de D'Anthes la que mató a Pushkin. Fue la ausencia de aire quien lo mató. Con él murió su cultura.

«¡Es la hora, mi amigo, es la hora! El corazón pide reposo». Estos son los últimos suspiros de Pushkin y, además, los suspiros de la cultura de la época de Pushkin.

No hay felicidad en la tierra, sólo calma y libertad.

Calma y libertad. Ambas son indispensables al poeta para la liberación de la armonía. Pero también se priva al poeta de calma y libertad. No de la libertad pueril, que caracteriza a los liberales sino de la libertad creadora, la libertad secreta, y no se priva al poeta de la calma exterior, sino de la calma creadora. Y el poeta muere porque ya no hay nada para respirar, la vida perdió su sentido.

Los amables funcionarios que im-

pidieron al poeta llevar la armonía al corazón ganaron para siempre el sobrenombre de «villanos», «bellacos». Pero ellos solamente molestaron al poeta en el cumplimiento de su tercera misión y, a pesar de ello, la poesía de Pushkin ha llegado a todos los corazones.

Que se preparen a recibir otros calificativos todavía peores aquellos funcionarios que se disponen a dirigir la poesía en cualquier dirección determinada, atentando a su libertad secreta y obstaculizando e impidiendo que cumpla su misteriosa misión.

Nosotros morimos, pero el arte permanece. No sabemos ni podemos saber cuál es su fin último. El arte es único en su esencia, es indivisible.

Quisiera, por mera distracción, proclamar tres verdades simples:

No existe ningún arte particular; no hace falta bautizar como obras de arte aquellas cosas que no son arte; para crear obras de arte hace falta saber cómo hacerlo.

En estas tres verdades alegres del sentido común, frente a las cuales somos tan culpables, se puede jurar de forma alegre en nombre de Pushkin. Traducción: Jesús García Galdón



Pushkin entendía por «villanos» aproximadamente lo mismo que nosotros. A menudo agregó a este sustantivo el epíteto «mundano», otorgando ese sustantivo colectivo a una casta aristocrática y cortesana, orgullosa de sus títulos palaciegos, lo único que les quedaba.

Mi Pushkin (Pushkin y Pugachov)

MARINA TSVETAeva



MARINA TSVETAeva (1892-1941) es uno de los nombres ilustres de la gran generación de poetas rusos surgidos en la primera mitad del siglo XX. Su obra poética junto a la de Boris Pasternak, Anna Ajmátova, Ossip Mandelstam, Olga Vergolts, es ya un clásico de las le-

tras soviéticas.

El texto que presentamos es un fragmento de su ensayo *Pushkin y Pugachov*, en el que Tsvetaeva hace una evocación poética de su primera y apasionante lectura (a los siete años de edad) de la novela de Pushkin *La hija del capitán*. Lectura irreplicable (a pesar de que posteriormente le seguirían otras muchas) y que configuraría a su modo, según la imaginación de la pequeña Tsvetaeva, personajes y situaciones. A los ya célebres Griniov, Shavelich, Pugachov, etc. hay que incluir un personaje más en el que Pushkin no llegó a pensar y que todos los lectores de la novela desconocen..., todos excepto Tsvetaeva, que como una pequeña Alicia rusa traspasó el lado cotidiano de las cosas, introduciéndose en el ámbito maravilloso de la novela y de su propia fantasía. Allí actuará a modo de conciencia invisible, aconsejando a Griniov y susurrando a Pugachov su amor por él. En este bellissimo texto, Tsvetaeva realiza una singular incursión al amplio y complejo mundo de la palabra, en donde lo real es lo inverosímil.

Hay palabras mágicas, sin sentido mágicas, palabras que son tan sólo sonido —físico-mágicas— y que aun antes de haber sido dichas ya significan; palabras que son signo de ellas mismas y cuyo significado se encuentra dentro de sí, no necesitadas del concurso de la razón, sino del oído; palabras pertenecientes al lenguaje animal, infantil y onírico.

Probablemente sean únicas en la vida de cada persona.

En mi vida ha habido y sigue habiendo esa palabra: *Vozhati* (1).

Si a mis siete años, en medio del séptimo sueño, me hubieran preguntado: «¿Cómo se llama aquello en donde aparecen Savelich, el teniente Griniov y la zarina Catalina II?» Yo hubiera contestado inmediatamente: *Vozhati*. Y en la actualidad toda la novela *La hija del capitán* es para mí aquello y se llama así.

Es curioso que habiendo sido yo en la infancia y en la vida una persona poco ocurrente y perspicaz, a quien no era difícil engañar, llegara aquí a adivinarlo de inmediato. Cuando en medio de la turbulenta ventisca de nieve algo oscuro comenzó a distinguirse, me sentí súbitamente dominada por la inquietud, sabiendo, sabiendo que no se trataba de «un mojon o de un lobo», sino de aquello mismo.

Y cuando aquel objeto desconocido empezó a moverse hacia nosotros y al cabo de dos minutos adquirió la forma de un hombre, yo ya sabía que se trataba no de un «hombre bueno», como le llamara el cochero, sino de un hombre intrépido, un hombre terrible, aquel hombre.

El objeto desconocido era en realidad algo muy conocido.

Yo había esperado al *Vozhati* toda

mi vida, todos mis siete largos años de vida.

Se trataba de aquello que a todos nos acecha en cada desviación del camino y a la vuelta del corredor, debajo de cada mata en el bosque y en cada esquina de la calle; algo maravilloso adonde llegan el niño y el poeta como a su propia casa, la única que nos es dada y por la cual estamos dispuestos a ceder todos los hogares de la infancia.

Y cuando en el más conocido de todos los cuentos rusos y no rusos, incluido *Märchen unserer Lebens und Wesens*, el objeto desconocido se transformó en *Vozhati*, todo terminó: mi alma quedó tomada: entregada.

Oh, del *vozhati* yo me enamoré inmediatamente, desde aquel instante durante el sueño en que el impostor, es decir el *mujik* de negras barbas, me dirigió su mirada con ojos risueños tendido en el lecho que debía ocupar no él sino el padre de Griniov. Y cuando aquel *mujik* tomó el hacha y comenzó a blandirla a derecha e izquierda, tuve conciencia de que yo, es decir Griniov, estaba a salvo; y mi miedo, si lo tenía, era el miedo de los sueños, en donde nuestra inmunidad está garantizada. (Así es como en el sueño aminoras el paso mientras in crepas al asesino, sabiendo que en el último segundo echarás a volar). Y cuando el terrible *mujik* se dirigió a mi dulcemente, diciendo: «¡No temas! ¡Acércate bajo mi bendición!», yo me levanté y con todas mis infantiles fuerzas empujé a Griniov:

«¡Muévete ya! ¡Acércate, acércate! ¡Quiérete!» Se lo decía casi con lágrimas en los ojos porque Griniov no me comprendía (Griniov es de los que no comprenden las cosas), no comprendía que aquel *mujik*, capaz de apuñalar a quien se le pusiera por delante, a él le apreciara. Era como si un lobo te ofreciese de pronto su pata y tú la rechazases.

¡Y qué hermosos proverbios los del *vozhati*! ¡Qué lenguaje tan original y sugestivo, fresco como una jugosa manzana sobre una bandeja de plata! Proverbios que yo no entendía, ni lo pretendía tampoco, pues sabía que él hablaba de lo otro, de lo más importante. Era el primer lenguaje alegórico de mi vida (¡y el último a la vez!), acerca del cual veinte años después escribiría: «El poeta de lejos nos trae la palabra. / Lejos conduce la palabra al poeta...»

Así también condujo ella al *vozhati*.

Hay que decir que incluso después de la segunda, tercera o centésima lectura, cuando ya lo sabía todo de memoria (el qué y el cómo), invariablemente me sentía dominada por el temor de que Griniov no le ofreciera al *vozhati* en lugar de té un vaso de vodka, ni le regalara su zamarra de piel de liebre, obedeciendo al tonto de Savelich, sin escucharse a sí mismo ni a mí. Y, Dios mío, qué gran satisfacción cuando la zamarra, por fin, se agitaba sobre los hombros del *vozhati*.

(Hay libros en los que la vida late

con tal fuerza, que llegas a temer no te alcance el tiempo de leerlo antes de que todo en él se haya transformado, como en un río cuyas aguas fluyen permanentemente, paralelas a tu propia vida, siempre cambiando. Mientras tú viviste, él también vivió. Nadie puede penetrar dos veces en el mismo río. ¿Y acaso hay alguien a quien le haya sido dado realizar dos veces idéntica lectura de un mismo libro?

...Después, como es sabido, el *vozhati* desaparece de la misma manera que las corrientes subterráneas se pierden bajo la tierra. Y con él desapareció mi interés. Leía yo honradamente sin omitir ni una sola línea, pero leía con los ojos, sin que participara la imaginación, pensando cuántas veristas de letra impresa tendría aún que recorrer sin la presencia del *vozhati* (como en los largos paseos sin agua de aquella misma infancia) en una sociedad carente de todo interés para mí, compuesta por el alcaide, Vasilisa Egorovna, Shvabrin y lo que es aún peor: la odiada sociedad de María Ivánovna, aquella cursi de Masha que siempre pierde el conocimiento en cuanto disparan los cañones y acerca de la cual sólo oyes decir que está «muy pálida».

Es curioso que incluso el duelo no lograra compensar la ausencia del *vozhati*, ni las pláticas amorosas entre Griniov y Masha no consiguieran tampoco que ni por un segundo dejara de echar en falta la negra barba y los ojos negros. Yo no participaba de su amor, pues mi amor era otro y todo lo que a ellos les unía no conseguía sino irritarme: «¿Cómo es posible que Griniov ame a María Ivánovna y María Ivánovna a Griniov, cuando existe Pugachov?»

Y la severa carta del padre de Griniov, en la que prohíbe a su hijo contraer matrimonio, no sólo no me causó tristeza, sino que me alegró: «Ahora la abandonará a ella y de nuevo se encontrará en el camino con el *vozhati*, y entonces ya nunca más se separará de él (a pesar de que ya sabía la continuación y el final) muriendo juntos en el patíbulo. En lo que respecta a Masha, se casará con Shvabrin, que es lo que ella se merece.

En mi lectura de *La hija del capitán*, la hija del capitán no existe, y hasta tal punto es así, que ahora pronuncio el nombre de la novela mecánicamente, como si se tratara de una sola palabra sin capitán y sin hija. Digo: «La hija del capitán», y pienso: «Pugachov».

Toda *La hija del capitán* se reduce y se reduce para mí a los encuentros entre Griniov y Pugachov: durante la tormenta de nieve con el *vozhati* (que después desaparecerá), en la nieve con el *muzhik*, después con el impostor en el zaguán de la casa del alcaide; pero llegados aquí conviene que nos detengamos:

«Me llevaron de nuevo ante el Impostor, obligándome a ponerme de rodillas. Pugachov me tendió su nudosa mano».

¿Incité yo a Griniov entonces (como lo hiciera en aquel extraño sueño) a que besara la mano de Pugachov?

Por mi honor puedo afirmar que no. Pues Pugachov era en aquel instante —y yo lo había comprendido— el Poder, no, más aún: la violencia, o todavía más: la vida y la muerte, ra-



Pushkin en el Liceo
Ilustración de
V.N. Goziaev

zón por la cual a pesar de mi amor por él yo no hubiera podido besarle la mano. Precisamente por amor. Era mi amor hacia él lo que no me permitía besarle la mano en aquellos instantes en que su fuerza, su gloria y su barbarismo se manifestaban. Prefería dejar el beso para otros lugares. Además, basta que todos susurren cerca de mí: «¡Bésale la mano! ¡bésale la mano!», para que yo, naturalmente, me niegue. Conocía muy bien por lo demás el valor de aquellos susurros a mi alrededor. De tal manera que tanto Iván Kuzmich, como Iván Ignátievich y todos los que nos negamos a jurar fidelidad, incluyendo a los ahorcados, teníamos razón (2).

¿Pero no me sentía yo indignada con Pugachov, no le odiaba yo por las ejecuciones que llevó a cabo? No. No, porque él debía hacerlo, ya que se trataba de un malhechor, de un lobo. No, porque él ejecutó a todos y sin embargo a Grinióv que se negó a besarle la mano, pero que un día le regaló su zamarra de piel, le perdonó. Ya se sabe: de bien nacidos es ser agradecidos. Es una cuestión de gratitud. El agradecimiento de un bandido. (Que Pugachov era un malhechor yo nunca lo puse en duda. Lo supe desde aquel instante en que él no era más que un oscuro objeto desconocido).

Pero hay algo más. Habiendo llegado hasta Pugachov directamente desde los cuentos de Grimm, Pierrot, Polevoi, yo como cualquier otro crío me había familiarizado ya con todo tipo de seres terribles. ¿Odiaban acaso los niños al Ogro porque se los quiere comer? No, tan sólo le temen. ¿Odiaban acaso los niños a Berliok, a la Serpiente-Gorinicha o a Baba-Yagá con su empalizada de cabezas cortadas? (3). En realidad todo esto no son más que elementos de terror, sin los cuales el cuento no sería cuento, ni habría fascinación. Es necesario para el niño que en el cuento exista el mal. A ese tipo de mal necesario en nuestra infancia (y no sólo en ella) pertenece el banditismo de Pugachov.

Los niños tan sólo odian la infidelidad, la traición, la promesa rota y el acuerdo no cumplido. Y es que más que nadie el niño es fiel a la palabra y cree en la palabra. Prometió pero no cumplió, besó y luego llevó a cabo la traición. ¿Por qué debía odiar yo a mi *vozhati*? Pugachov no prometió a nadie ser bueno, es más, habiendo prometido lo contrario acabó siendo bueno. Este fue mi primer encuentro con el mal, que resultó ser el bien. Después de esto siempre sospeché que el mal no está muy alejado del bien. *Vozhati* siempre me rimó con la palabra *zhar* (4). Pugachov yo lo asociaba con *chort* (5) y además con los *chumaks* (6), acerca de los cuales yo había leído en los cuentos de Polevoi. Los *chumaks* resultaron diablos y sus *chervontsi* (7) brasas ardiendo, encendidas por aquella cohorte autora, según parece, del incendio de las chozas. Pero acaeció también que un pobre *mujik* descubrió en su fragua en lugar de carbón encendido, preciosos *chervontsi*. Todo esto, el fuego, los *chervontsi*, el *kumach* y el *chumak*, se fundían en una sola y amenazadora palabra: *Pugach* (8), en una frágil visión: *Vozhati*.

Pero antes de pasar a los otros encuentros de Grinióv con Pugachov, debo decir que desde mi primera lec-



Pushkin durante su examen en el Liceo. Cuadro del pintor ruso Ilya Repin

tura reconocí en Pugachov —de pie en el zaguán de la casa del alcaide— al *vozhati*. ¿Cómo es que Grinióv no le reconoció? ¿Y si ciertamente no le reconoció, cómo no le iba yo a tratar con desdén? ¿Cómo es posible —después de aquel sueño— olvidar aquellos alegres ojos negros?

«Me fue dado contemplar una escena singular: sentados a la mesa cubierta con un mantel y sobre la cual había varias botellas y vasos, se encontraban Pugachov y diez ancianos cosacos tocados con sus gorros y vestidos con camisas de colores. Se encontraban muy animados bajo los efectos del alcohol, lo que se reflejaba en sus rostros colorados y en sus ojos brillantes. Entre ellos no se encontraban ni Shvabrin, ni nuestro *uriadnik* (9), traidores ambos».

Es decir, Pugachov se encontraba rodeado de los suyos y en ese círculo él incluyó a Grinióv, considerándole uno más entre ellos. ¿Era esto un deseo de atraérselo a sus filas? ¿Interés? No. Desertores a su lado había ya suficientes, muchos de los cuales sobrepasaban en valía al poco destacado, por lo demás, hijo de un noble. ¿Qué era entonces? Era un mandato del corazón.

Sentía afecto por él, como en aquel cuento (¿o no es así?) en que el lobo de piel oscura se encariña con el corderito blanco. Se encariña con él y por el hecho mismo de que no le devoró. La propia vida había superado lo que aún pudiera haber de gratitud por la pelliza regalada. La invitación a Grinióv a compartir la mesa era una expresión de sincera amistad. Pugachov llamó a Grinióv porque deseaba honradamente no tener que separarse, porque quería hacerle acreedor una vez más de su generosidad, perdonándole primero la vida y otorgándole después el poder. Y la impaciente e insoportable franqueza de sus preguntas a Grinióv, así como la apesadumbrada espera de la respuesta (Pugachov callaba con expresión sombría), venía determinada por el previo conocimiento que de ella te-

nía, porque no había ninguna esperanza. Pugachov sabía que Grinióv aun bajo la amenaza de ser ajusticiado por no haberle besado la mano, no podía ponerse a su servicio. Sabía además que si Grinióv hubiera podido, su afecto ya no sería el mismo. Le apreciaba debido a esa misma imposibilidad. Parecen escucharse aquí las palabras inmortales de Arneski «Yo amo lo imposible». (No eran pocos los jóvenes intrépidos al servicio de Pugachov que en nada desmerecían de Grinióv. Pero a Pugachov le hacía falta precisamente éste, un extraño. Se trataba de un sueño, de algo imposible). Toda esta escena no es más que la última comprobación en la que se lleva a cabo una depuración del alma de toda esperanza.

Prestemos atención al final de este inmortal diálogo:

«—Sírvenme con la fe y la verdad y te convertiré en mariscal de campo y en un Potemkin (príncipe de esa dinastía). ¿Estás de acuerdo?»

—No —contesté con firmeza—. Yo soy un noble de sangre; le he jurado fidelidad a la emperatriz: no puedo servirte a ti. Si de verdad quieres ayudarme, deja que me vaya a Orenburgo».

Esto significa que Grinióv creyó en la honradez de Pugachov y en su buen corazón.

Pugachov reflexionó.

«—¿Y si te dejo en libertad —dijo él—, me prometes al menos no servir contra mí?».

Esta pregunta constituye la última esperanza, su último frente después de haberle dado todo.

«—No puedo prometértelo —le dije yo—. Tú sabes que no depende de mí. Si me ordenan luchar contra ti, así lo haré, no hay otra alternativa...»

¿Qué hallamos en esta respuesta? El deber.

Esta escena es un duelo entre dos nobles de espíritu, una manifestación de grandeza.

Es un duelo en el interior mismo de Pugachov, un duelo entre la auto-cracia y los mandatos del corazón.

Es un duelo en el interior de Grinióv, entre el deber humano y el deber militar.

Es una confrontación entre el Deber y la Sublevación, entre el Juramento de fidelidad y el Bandidaje, y qué contraste tan genial: en el Pugachov bandido prevalece el hombre, y en el Grinióv adolescente prevalece el soldado.

Pugachov se tragó la ofensa y sobreponiéndose a las circunstancias mostró a Grinióv su comprensión. No sólo lo puso en libertad, sino que desde lo más hondo de su corazón de lobo se la deseó.

«—Eres libre, ve adonde quieras y haz lo que desees». (Es decir: lo que *debas*).

Y he aquí su última manifestación de afecto:

«—Mañana ven a despedirte de mí».

Yo cambiaría todos los diálogos inmortales de Dostoievski, por el más ingenuo y falto de celebridad diálogo entre Pugachov y Grinióv, el cual lleva el epígrafe (como las vidas de Pugachov y de Pushkin):

Hay exaltación en la batalla

Y en el límite sombrío del abismo...

En su drama *Banquete durante el tiempo de la peste*, Pushkin lo proclamó; en *La hija del capitán* Pushkin lo demostró. Traducción: Miguel Ángel Chao Valls

(1) Antigua palabra rusa una de cuyas acepciones es la de *guía*. Tsvetaeva denomina así a Pugachov, cuya primera aparición en la novela tiene lugar durante una tormenta de nieve, ayudando al joven Grinióv y a su tutor a encontrar el camino.

(2) Se refiere al episodio de la novela en que Pugachov habiendo tomado la fortaleza en donde servía Grinióv, llevó a cabo un implacable ajusticiamiento de todos aquellos que no le juraron fidelidad.

(3) Personajes de los cuentos populares rusos.

(4) Fuego.

(5) Demonio.

(6) Carretero.

(7) Rublos de oro.

(8) Pistola (de juguete).

(9) Capitán de cosacos.

Pushkin: Destierro al Sur*

YURI TINIANOV



Considerado como uno de los grandes teóricos mundiales de la literatura, YURI TINIANOV (1894-1943), fue también uno de los novelistas más destacados de la primera mitad del siglo XX en la literatura rusa. Sus dos novelas más conocidas: *La muerte de Vazir Muj-tara* y *Pushkin* (inacabada), se caracterizan por la musicalidad de su escritura, el complicado montaje cinematográfico del argumento, convertido en acción, su alta poética y la rigurosa documentación histórica y biográfica.

Aquí ofrecemos dos fragmentos de su novela *Pushkin*, a la que dedicó Tiniánov los 13 últimos años de su vida. Traducción: Yolanda Martínez.

Le deportaron por orden urgente.

No se cumplió el astuto plan del rápido y deshonesto Golitsin, no fue deportado lejos de Rusia, a España o aún más lejos, sino en Rusia; la patria soberana se abrió ante él. Como ruso conocía y amaba países lejanos. Pero aquí se encontró cara a cara, frente a frente con la tierra patria y vio que era lo más maravilloso, lo más increíble, desconocida para todos, la tierra natal, su propio país.

Fue una auténtica suerte que dirigiera su exilio no un poeta sino un general del grandioso 1812, que no separaba en absoluto los asuntos militares de la familia, del parentesco, ni del futuro. En aquel año él meditó mucho sobre la historia de todos aquellos lugares que atravesó. No había, no podía haber lugares mudos, su lengua era exacta. Se le había deportado a un idioma preciso. El verso era exacto como la matemática. Y aquí existía aún un maldito obstáculo: no creían. Cuanto más preciso era el verso, cuanto más fiel y verdadero era aquello que él contaba, él ya lo sabía: no lo van a creer. Increíble, dirán. Todo lo que era tierra patria merecía la desconfianza. Sobraban las demostraciones. La precisión del protocolo policial no salvaba. No quedaba otra opción más que obedecer. Y él obedeció. Además, era necesario aprovechar aquella ley, se podía escribir con la propia sangre, escribir esto y lo otro, sobre esto y aquello, como quisieras, pero escribir antes de la muerte. En una palabra, la censura no existía para él. No la censura policial, ésa la conocía y había sufrido en su propia carne su fuerza, esta censura le expulsó de la capital, sino la otra, la terrible censura del propio corazón, de los buenos amigos. Comenzó a escribir la *Elegía*, como si se tratara de sus últimos versos, sus últimas palabras. La vida transcurría como podía y como debía. Nicolás Raievski fue un verdadero, un auténtico compañero. Era un húsar y comprendía la poesía, no la apremiaba.

Llegó a Crimea, lugar importante y prohibido de la patria soberana. De Kerchi, ruidosa y afanosa, fueron a Kafa, que ya se llamaba, de forma narcisista, Feodosia. La tarde cayó sobre Kafa sonora y clara. La oscuridad y el calor, densos, sensibles. Recorriendo las costas de Crimea, llega-

ron a Yursuf, donde les esperaba el general Raievski con sus hijas pequeñas. Por la noche, en la fragata, bautizada *Rusalka* (La Ondina), de velas raudas y ligeras, escribía su *Elegía*.

La noche caía densa y sensible.

Vio las orillas de Crimea. Les acompañaban álamos, viñas, hermosos laureles y cipreses más esbeltos que nada en el mundo.

Las orillas estaban cerca, y él recordó el edificio napoleónico sobre Crimea, cómo lo miraba Catalina Andreevna, lo miraba junto a él, y cómo no podía quitarse de la cabeza la idea de que la encontraría allí.

Lo recordaba todo, recordaba sin brumas, no de lejos, simplemente la veía aquí, en el camarote de esta fragata, cerca de los laureles y de los cipreses que avanzaban junto a la orilla con ellos. Recordó cómo quería caer a sus pies y cómo quedó esto con él

para siempre. Ahora, por la noche, bajo las estrellas, grandes y tangibles, no tenía fuerza para ahogar esta visión, a la que desde siempre había estado condenado, y aquí él cayó de rodillas ante ella.

A nadie preocupa el nombre de Catalina Andreevna; si preguntan la edad de su irracional amor, en cuanto saben que ella le doblaba en años, no les importaba, sobre todo si se trataba de una pregunta femenina, —en cuestiones de edad eran inevitables. ¿La belleza? Aquí viene en ayuda la misma Catalina Andreevna— Hace ya tiempo que la sencillez de su espíritu es incomprensible. No posee ningún retrato.

Así es como comenzó su exilio.

Estaba condenado a este amor, a esta locura. Sabía que —menos mal— nadie se atrevería a decir nada de ella. ¡Menos mal! Aunque su primer arrebato, loco, de chiquillo, que le conduciría a un fallo ridículo, este

arrebato, con lágrimas infantiles que de pronto le brotaban de los ojos, incontenibles, lágrimas que cualquier hombre inteligente siempre recuerda, esta simple niñería, ¿qué tenía en común con estas heridas, profundas heridas del amor?

Todo esto era ella.

Sus ojos inteligentes apreciaban aquellos versos, ella los conocía, los amaba. Los comprendía, conocía su desarrollo, los hechos que no habían tenido lugar, sus posteriores intenciones. Y se reía de sus duelos como de chiquilladas.

Él escribió esta elegía como si fuera lo último que le quedase por decir. No dirá nada más.

Ni sobre nadie, ni sobre ninguna otra cosa.

Y el hecho de que esto fuese lo último, convirtió cada palabra en verdad. La elegía fue un conjuro. Con valentía pudo escribir toda la verdad, la paz de Catalina Andreevna era inalterable. Sin embargo le escribe a Lievushka que la haga publicar sin firma. En la poesía, como en la guerra el nombre no es necesario.

El sabía: cuando vaya a escribir sobre ella, siempre serán testigos la bruma nocturna, o, como ahora, el mar sombrío. Y este amor del que era imposible curarse, que siempre estuvo con él, recordaba sólo a una herida, herida que mejor que nadie conocía el viejo Raievski, amante de su viejo curandero porque no le calmaba con esperanzas de curación. Y sabe cuándo con el cambio de clima la herida duele.

Por encima de todo, constante como los latidos del corazón. La vida continúa como un verso.

...Pero las antiguas heridas del corazón,

las profundas heridas del amor, nada las curó...

No en vano fue exiliado al sur. No en el norte, sino aquí comenzó su liceo. En un lugar mucho más al sur de su destierro, cuando él aún no sabía andar, antes del liceo, trabajó aquí como diplomático el comisario general ruso Malinovski, defendiendo los intereses rusos. Y aquí, observando a huidos y desterrados, en estas tierras, escribió él, se decidió a escribir el tratado sobre la abolición de la esclavitud.

Y ahora él, Pushkin, fue confinado aquí, para ser aquí, justamente aquí, testigo de la sed de libertad que forzaba a las gentes, encadenadas, ¡a nadar con rabiosa velocidad hacia adelante!

¡Viva el liceo!

Aquí escribió la elegía sobre el amor imposible que le fue negado por el tiempo. Como un maldito, sin atreverse a mencionar su nombre, navegó, lleno de fuerza, ebrio de recuerdos de todo, de lo que estaba prohibido, de lo que no pudo ser. Traducido por Yolanda Martínez.

* El texto es un fragmento del capítulo 42 de la novela inacabada *Pushkin*, de Yuri Tiniánov. (Moscú, 1981)



Retrato de A. Pushkin, por O. Kiprenski, 1827

Y ahora él, Pushkin, fue confinado aquí, para ser aquí, justamente aquí, testigo de la sed de libertad que forzaba a las gentes, encadenadas, ¡a nadar con rabiosa velocidad hacia adelante!

Pushkin y Tolstoi

BORIS EIJEMBAUM



BORIS M. EIJEMBAUM (1886-1959) ha sido profesor de historia de la literatura rusa en la Universidad de Leningrado de 1918 a 1949, profesor en el Instituto de Historia del Arte, también en Leningrado, y finalmente, en el Instituto de Literatura Rusa. Sus obras principales del periodo formalista

son: *La melodía del verso lírico ruso* (1922), *Literatura* (1927), *Anna Ajmatova* (1923), etc. Se ha ocupado de estudiar a Tolstoi y Lermontov, sobre los cuales publicó libros en 1928, 1931, 1960 y 1924, 1960 respectivamente■

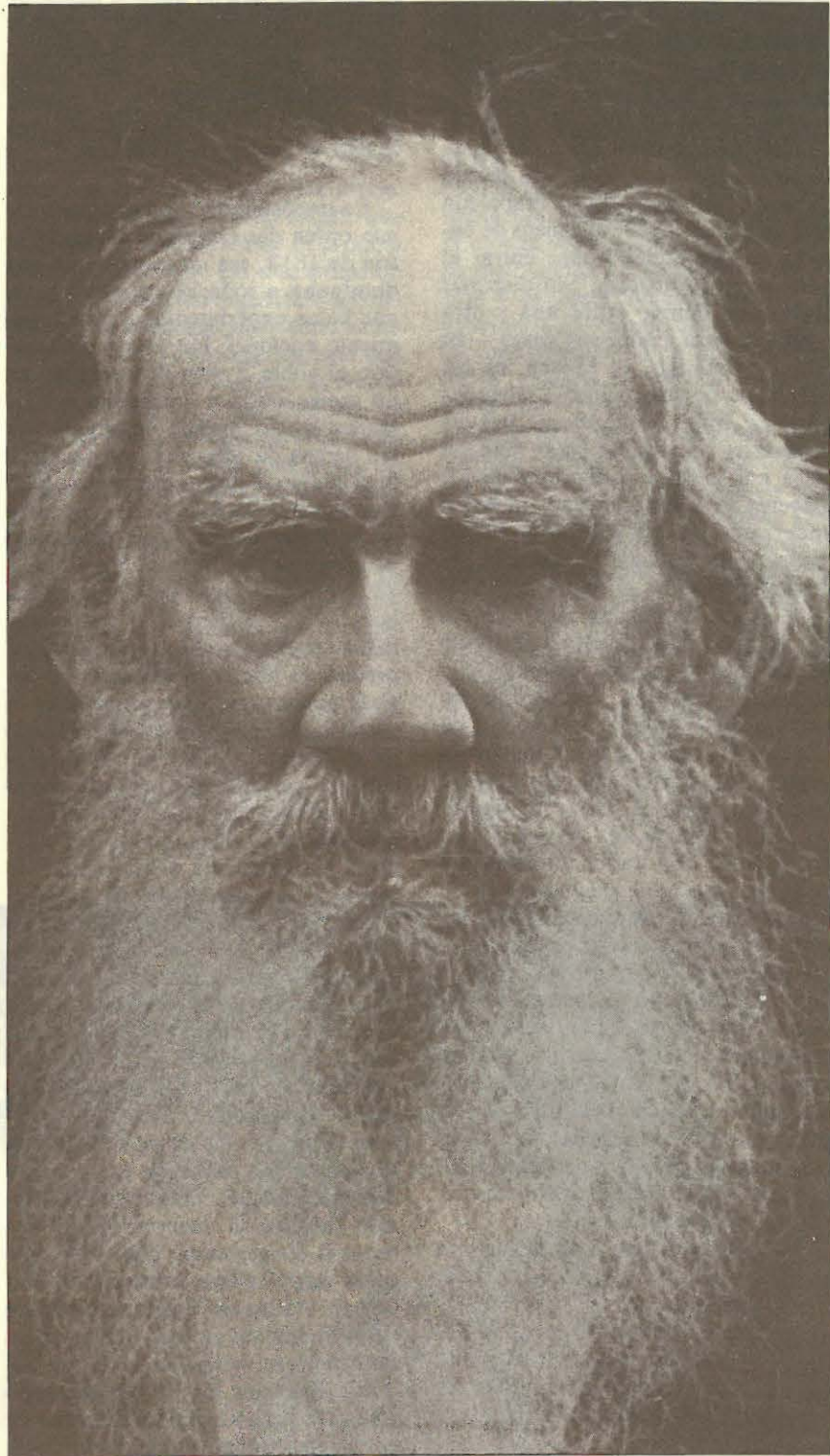
Pushkin y Tolstoi ocupan los extremos del proceso histórico que comenzó la formación de la cultura aristocrática rusa del siglo XIX. Pushkin fue el primer aristócrata-intelectual, escritor y periodista; Tolstoi, el último bastión de esa cultura: reniega de la «intelligentsia» a la que por lazos sanguíneos pertenece y retorna a la tierra. A primera vista parece toda una contraposición de actitudes y comportamientos. En realidad es una de esas oposiciones cuyos extremos se tocan ya que cierran en sí mismos todo un círculo histórico.

Este parentesco entre Pushkin y Tolstoi se manifiesta sólo en las raíces, pero determinarlo y entenderlo resulta muy importante para la comprensión de ambos. Ellos son como plantas que crecen de una misma raíz aunque en direcciones opuestas; Tolstoi es un tubérculo y Pushkin un árbol en flor.

Pushkin y Tolstoi son parecidos y diferentes al igual que dos auroras; como el alba y el ocaso. Los colores del ocaso son más suntuosos, vivos, densos, pero también más dolorosos, paradójicos e incluso a veces más rudos. El arte de Tolstoi, fue en su base un arte de ocaso: es decir, estaba inspirado por la desarmonía; con sus contradicciones y su ruptura entre la conciencia social y la individual, mientras que en la raíz de la creación pushkiniana y a pesar de la trágica contradicción de su vida personal, se encontraba la totalidad y la integridad de la conciencia histórica. Esto se pone de manifiesto en el sentido orgánico y absolutamente real que Pushkin poseía del proceso histórico y de las leyes que lo rigen. Era exactamente la fe en la historia justamente lo que habría podido ser el factor más productivo para la obra de Tolstoi y del que él adolecía.

Se manifiesta esta diferencia, por supuesto, en el método y en la relación con la palabra. La palabra versificada de Pushkin nacida en el sentimiento de total posesión, de completo equilibrio entre el sentido y la expresión, era ajena a Tolstoi. Tolstoi era sordo tanto para la lírica como para el verso en general de Pushkin.

A principios de los años setenta, en conversación con A.S. Bers decía que «las mejores creaciones de Pushkin son aquéllas que fueron escritas en prosa». A V. Lazurski le decía en los años noventa: «La fuerza de



Pushkin, en mi opinión, se encuentra fundamentalmente en su prosa». Pero esta valoración de la prosa de Pushkin no surgió de forma inmediata.

En 1853 mientras trabajaba en *Apuntes de un marcador de billar* y en *Adolescencia* Tolstoi escribió en su diario (se trata de la primera nota sobre Pushkin):

«He leído *La hija del capitán*, y, bueno, tengo que reconocer que hoy día la prosa de Pushkin ha envejecido, no en la palabra sino en la exposición. Ahora, en el nuevo enfoque de la literatura el interés por los detalles sentimentales se ve sustituido por los propios acontecimientos. Los relatos de Pushkin se ven de alguna manera como desnudos». (46, 187-188)

Estas notas tan interesantes descubren a un Tolstoi poseedor de una gran claridad y precisión de conciencia teórica. «Detalles sentimentales» —éste era el análisis psicológico que imperaba en aquel tiempo en la prosa rusa y que desplazó tanto al viejo «relato cortés» como a los géneros «fisiologistas» de la escuela naturalista. Esta es esa «minuciosidad» en la elaboración de la vida espiritual de los personajes de la que Tolstoi habla a menudo en su primer diario y que él opone a la «generalización».

Se comprende que en comparación con este nuevo sistema artístico los relatos de Pushkin le parecieran a Tolstoi «algo desnudos». En Pushkin no existía ninguna contradicción psicológica, no existía aquella «dialéctica del alma» que obligaba a los personajes de Tolstoi a decir una cosa y

pensar al mismo tiempo otra muy diferente y diametralmente opuesta. El colorido psicológico, ese mismo análisis exhaustivo que destacaba Leontiev en su análisis de *Guerra y Paz* le parece a Tolstoi el método fundamental de la nueva prosa pushkiniana, aunque en sus orígenes, en sus raíces, se acerquen justamente a él.

Cuando Tolstoi se aproximaba a Pushkin (sobre todo a su prosa) con pretensiones de actualidad y examinaba sus obras en el marco de las nuevas cuestiones y necesidades, era lógico que le parecieran «algo desnudas» y «envejecidas» e incluso «ridículas». Pero bastaba solamente descubrir a Pushkin en el momento del propio trabajo creativo, cuando todas sus fuerzas se hallaban dirigidas a superar las dificultades, en la creación de una forma permanente, organizada y armónica para sentir que en este sentido permanecerá siempre como ejemplo que los escritores deberán «estudiar y estudiar».

Tanto en *Guerra y Paz* como, sobre todo, en *Ana Karenina* Tolstoi consiguió que los «temas políticos» resultaran no simplemente mezclados sino armónicamente distribuidos. Esta es la razón por la cual estas novelas poseyeran un material tan amplio y diverso en sus relaciones jerárquicas: desde Napoleón y el movimiento histórico de los pueblos desde su nacimiento, desde las más altas cuestiones de la vida y la muerte hasta las aventuras de Stivi Oblonsky, hasta el caballo Fru-Fru, hasta la granja. Y es en todo esto donde Tolstoi concretamente más le debe a Pushkin.

Para Tolstoi existían dos Pushkin. Uno era aquél del que continuamente se hablaba en discursos y artículos de revistas, aquél del que hablaban Turgueniev, Annenkov y Druzhinin (1): aquel Pushkin con ayuda del cual los sacerdotes del arte se enaltecían sobre todo a sí mismos y consolidaban su situación privilegiada. Tolstoi odiaba a este Pushkin y aprovechaba cualquier situación para reírse de él. El otro Pushkin fue su interlocutor y maestro de Yasnaia Poliana (2) con el cual gustaba de conversar en silencio y del que escuchaba con atención todas y cada una de sus palabras. Este era otro Pushkin completamente diferente al de los salones y las recepciones de San Petersburgo.

Por supuesto, la lírica de Pushkin, por una serie de razones históricas quedó como algo ajeno a Tolstoi; sin embargo el arte de Pushkin en general y sobre todo en sus principios fundamentales, en sus raíces, fue estudiado por Tolstoi y aceptado por él como ejemplo. Esta relación con Pushkin permaneció firme a pesar de posteriores dudas, crisis, negaciones, cambios y aflicciones■ Traducción: Yolanda Martínez

(1) Annenkov: Poeta ruso de finales del s. XIX

Druzhinin: Escritor ruso del s. XIX

(2) Yasnaia Poliana: Residencia de la familia Tolstoi, a 200 km de Moscú

La época de Pushkin

YURI LOTMAN

En pocas épocas el destino de un hombre ha estado tan estrechamente vinculado a los acontecimientos históricos —al destino de los estados y de los pueblos— como en los años de vida de Pushkin. En 1831 el poeta en unos versos dedicados a sus años de estudio en el liceo, escribió:

«Amigos de antaño... pero ya han pasado
veinte años; y ¿Qué es lo que veo?
Aquel zar ya no se encuentra entre los vivos;
Nosotros prendimos fuego a Moscú; París fue conquistado;
Se apagó en la cárcel Napoleón;
Se enalteció la gloria de los antiguos griegos;
Del trono cayó otro Borbón».
(III, 2, 879-880) (1)

«Tanto soplaban las iras terrestres
que hasta a nosotros nos rozaron
(III, 1, 227) levemente...»

Ni Pushkin, ni ninguno de sus compañeros de Liceo habían tomado parte en aquellos acontecimientos, y sin embargo estaban tan vinculados a sus biografías personales que Pushkin pudo decir con pleno derecho: «Nosotros prendimos fuego a Moscú». El «Nosotros» del pueblo, el «nosotros» de los liceístas («Nosotros» «adquirimos la madurez...» en aquellos mismos versos) y el «Yo» de Pushkin se funden en una sola persona participante y contemporánea de los Procesos Históricos.

Medio año después del nacimiento de Pushkin, el 9 de noviembre de 1799 (el 18 Brumario del VIII año de la República), el general Bonaparte, habiendo regresado inesperadamente de Egipto, llevó a cabo el golpe de Estado. Quien fuera primer cónsul de Francia y después Emperador Napoleón, regiría los destinos de aquel país hasta su derrota militar y abdicación en 1814. Después, al cabo de algunos meses, restauraría su poder durante 100 días hasta que en 1815, tras su definitiva derrota en Waterloo, queda desterrado a la isla de Santa Elena. Estos fueron años de continuas guerras en Europa y en las cuales a partir de 1805 tomó parte Rusia.

En la noche del 11 al 12 de marzo, en el otro extremo de Europa, en San Petersburgo, tuvo también lugar un golpe de Estado: un grupo de palacio irrumpieron en el aposento de Pablo I asesinandole. El trono fue ocupado por el hijo mayor de Pablo, Alejandro I, de veinticuatro años.

La juventud de comienzos del s. XIX estaba acostumbrada a la aventura, a las marchas y a los combates. La muerte formaba parte de lo cotidiano y se asociaba no a la vejez ni a la enfermedad, sino con la juventud y el valor. Las heridas recibidas no eran objeto de compasión, sino de envidia. Más tarde, comunicando a sus amigos el comienzo de la sublevación griega, Pushkin escribió acerca de su dirigente A. Ipsilanti: «A partir de hoy, muerto o vivo, pertenece a la

historia —a sus 28 años, la mano amputada y un ideal noble» (XIII, 24). No se trata solamente de un «ideal noble» —la lucha por la libertad—, sino que así mismo la mano amputada (Ipsilanti, general ruso, perdió su mano a consecuencia de una herida de bala en la batalla contra Napoleón en Leipzig, en 1813) es objeto de envidia ya que aquello hace entrar al hombre en la historia. Sin disponer apenas de tiempo entre una y otra campaña para visitar sus casas —en San Petersburgo, en Moscú, en las haciendas de sus padres—, aquellos jóvenes aprovechaban sus breves descansos sin experimentar ninguna prisa por casarse o disfrutar de los placeres de la alta sociedad: preferían encerrarse en sus gabinetes en los cuales leían tratados políticos y reflexionaban sobre el futuro de Europa y Rusia. Se sentían más atraídos por las vivas discusiones en el círculo de sus amigos que por los bailes y la sociedad femenina. Estalló, según palabras de Pushkin, «la tormenta de 1812». En unos cuantos meses de guerra toda la sociedad rusa maduró en varios decenios. El 15 de agosto de 1812 (¡Moscú aún no había sido entregada!) una dama inteligente y culta aunque nada destacada en su medio social, M.A. Volkova escribía a su amiga V.I. Lanskaia: «Juzga tú misma, hasta qué punto es doloroso contemplar cómo gentes perversas como Balashov (ministro de la policía y hombre de confianza de Alejandro I — Y.L.) y Arakcheev venden a un pueblo tan noble! Pero yo te aseguro que en la medida en que ambos son odiados tanto en San Petersburgo como en Moscú, el destino no les deparará nada bueno».

La guerra terminó con la victoria de Rusia. Los jóvenes cornetas, alféreces, tenientes,

«Quienes a los quince años habiendo gozado la libertad

En tres guerras conocieron tan sólo los campos de batalla».

(VII, 246, 367).

regresaron a sus casas como oficiales

heridos, conscientes de haber sido activos participantes de la Historia, no admitiendo que Europa debiera ser entregada en manos de los monarcas reunidos en Viena, ni que Rusia cayera en poder de Arakcheev.

La imposibilidad de volver al antiguo orden después de la Guerra Patria de 1812, era un sentimiento que dominaba a toda la sociedad rusa, que había experimentado un resurgimiento nacional. Un agudo observador, el noble T. von Bok escribió en un *memorandum* entregado a Alejandro I: «El pueblo iluminado por las llamas de Moscú ya no es aquel otro pueblo al que el mozo de cuadra Byron arrastró tirando de los pelos durante diez años». Es característico el proyecto de la tragedia *El año 1812* que más tarde abandonara Griboiedov (2): el héroe de la tragedia debía ser el siervo M. (Griboiedov no precisó su nombre), héroe de las luchas partisanas, que después de la victoria debía «regresar bajo el palo de su dueño». Griboiedov finalizó el esbozo de su tragedia con una expresiva réplica: «Las canalladas de antaño». M. ponía fin a su vida suicidándose. La tendencia a no permitir la vuelta a «las canalladas de antaño» de un «siglo obsoleto» (expresión de Chatski) (3) era el resorte psicológico que obligaba a los jóvenes oficiales regresados de la guerra a tomar el camino de la lucha política, renunciando a un brillante futuro que sus jóvenes fuerzas y su comenzada carrera les prometían. El vínculo existente entre 1812 y el movimiento de liberación fue señalado por muchos *decembristas* (4). M. Bestuzhev-Riumin, durante su intervención en una reunión conspirativa, dijo: «El siglo de la gloria militar terminó con Napoleón. Ahora ha llegado el momento de la liberación de los pueblos de su opresiva esclavización, y ¿cabe admitir acaso que los Rusos, habiendo realizado tantas brillantes hazañas en una guerra auténticamente patriótica, que los Rusos habiendo liberado a

Europa del yugo de Napoleón, no se liberen ahora de su propio yugo?».

En 1815 surgieron en Rusia las primeras sociedades revolucionarias secretas. El 9 de febrero de 1816 un grupo de oficiales de la guardia —de edades comprendidas entre los veinte y los veinticinco años— que habían participado en la Guerra Patria de 1812, fundaron la sociedad *Soyuz Spasenia* (Unión de Salvación), abriendo así una nueva página en la historia de Rusia. Los vencedores de Napoleón suponían que la libertad estaba cerca y la lucha y la muerte por ella era un acto envidiable. Incluso el severo Pestiel, dirigiéndose no a sus correligionarios sino a los jueces y verdugos en la casamata de una fortaleza experimentó de nuevo el éxtasis de la libertad recordando estos minutos: «Me convertí de corazón en republicano y en nada vi mayor prosperidad ni más alta felicidad para Rusia que en el movimiento republicano. Cuando, con otros miembros de la sociedad que compartían mi forma de pensar, discutíamos sobre esta cuestión representándonos a veces, la viva imagen de la felicidad, de la que disfrutaría Rusia, según nuestras convicciones, caíamos en un estado tal de entusiasmo, incluso puede decirse que de exaltación, que nos sentíamos preparados no solamente a apoyar moralmente sino también a admitir todo lo que pudiera influir para la total introducción, fortalecimiento y confirmación del nuevo orden de cosas».

El número de miembros de la sociedad secreta creció rápidamente y, en 1818 se reorganizó como *Soyuz Blagodenstvia* (Unión de Prosperidad) —como organización conspirativa pensaban preparar a Rusia para una transformación social de raíz que habría de llevarse a cabo, dentro de unos diez o quince años, a través de la influencia en la opinión pública, en el gobierno, de introducirse en importantes esferas estatales, de educar a las jóvenes generaciones en el amor a la patria, a la libertad, a la independencia personal y en el odio al despotismo. La influencia de la *Soyuz Blagodenstvia* fue amplia y productiva: en la muda Rusia, donde cualquier asunto era considerado competencia exclusiva del gobierno, y todo lo que competía al gobierno era secreto, los miembros de esta nueva sociedad, sin previa autorización, difundieron sus opiniones públicamente. En bailes y reuniones sociales juzgaban abiertamente las actuaciones del gobierno, descubriendo a la luz los casos de abuso de poder, dejando al despotismo y a la burocracia sin su arma principal, el secreto. Los *decembristas* crearon en la sociedad rusa un concepto inexistente hasta entonces —la opinión pública. Justamente aquella fue la que condicionó la situación —nueva en Rusia— sobre la que Griboiedov, a través de Chatski, dijo:

«...hoy la risa da miedo y la vergüenza sujeta las riendas».



Retrato de un oficial
Anónimo, s. XIX
(Ermitage, Leningrado)

El 14 de diciembre de 1825 en la Plaza del Senado en San Petersburgo tuvo lugar el primer intento de revolución en Rusia. La metralla disparada a quemarropa, disolviendo los cuadros rebeldes, proclamó la derrota del levantamiento, del nuevo régimen y de la nueva época en la vida de Rusia.

Sin embargo, la amplitud de su actividad y su orientación a la opinión pública tenían también sus puntos débiles: la Unión de la Prosperidad se hinchó con miembros relativamente radicales y el espíritu de la conspiración prácticamente desapareció. Hacia el año 1821 el gobierno tenía ya en sus manos gran cantidad de acusaciones anónimas que le ofrecían una amplia información sobre la sociedad secreta. Estas informaciones preocupaban muchísimo al emperador que veía como el orden reaccionario de la *Sagrada Unión de Monarcas Europeos* crujía y se desmoronaba después de la caída de Napoleón: agitación en las universidades alemanas, revolución en España, revolución en Nápoles, levantamiento griego, agitación en el regimiento de Semionovski en San Petersburgo, motín en los asentamientos militares de Chuguiev, cerca de Jarkov —todo esto asustaba al gobierno ruso. Comenzaron las represiones: fueron arrasadas las universidades de Kazan y San Petersburgo (después de la acción inquisitorial los mejores catedráticos fueron expulsados, fue prohibida la enseñanza de toda una serie de ciencias; las universidades recordaban más bien una mezcla entre cuarteles y monasterios), se recrudecieron las presiones de la censura, se desterró de San Petersburgo a Pushkin y —algo más tarde— al coronel Katenin, poeta decembrista.

En esta situación, en 1821 se reunió en Moscú de forma ilegal la *Soyuz*

Blagodenstva que, teniendo conocimiento de que el gobierno poseía una lista completa de todos los miembros de la Unión, se declara liquidada como sociedad secreta. Pero aquello fue sólo un paso táctico: en realidad después de la primera decisión siguió una segunda, la cual reconstituía esta sociedad aunque en una base más limitada y conspirativa. Sin embargo el restablecimiento se llevó a cabo con dificultad: la sociedad secreta se dividió tanto geográficamente —el Sur y el Norte—, como políticamente —por un lado los moderados, que abandonaron sus filas, y los decididos, fundamentalmente la juventud, que abandonó a los líderes de la primera etapa decembrista. En esta situación de descomposición organizativa hubo que luchar contra el pesimismo y elaborar una nueva táctica. Parecía que el gobierno podía celebrar su victoria. Sin embargo, como siempre, las victorias de la reacción parecían ficticias: empujada hacia dentro, la inconformidad social sólo fortaleció sus raíces, y en 1824 tanto la sociedad de decembristas del Sur como la del Norte entraron en un periodo de nueva actividad política y comenzaron a preparar directamente una revolución militar en Rusia.

El 19 de noviembre de 1825 murió en Taganrod inesperadamente Alejandro I. Los decembristas hacia ya tiempo habían decidido que coincidiera el comienzo de sus «actividades» con la muerte del zar. El 14 de

diciembre de 1825 en la Plaza del Senado en San Petersburgo tuvo lugar el primer intento de revolución en Rusia. La metralla disparada a quemarropa, disolviendo los cuadros rebeldes, proclamó la derrota del levantamiento, del nuevo régimen y de la nueva época en la vida de Rusia.

Nicolás I comenzó su mandato destacándose como hábil investigador y cruel verdugo: cinco de los dirigentes del movimiento decembrista fueron colgados, ciento veinte fueron desterrados a Siberia a trabajos forzados. Un nuevo régimen comenzó bajo el signo del terrorismo político: Rusia fue abandonada en manos de la policía secreta política. La máquina institucional de pesquisas y represión —el tercer departamento de la cancillería del emperador y el cuerpo de gendarmería— eran como la mirilla de la puerta de una celda a través de la cual el zar miraba a la Rusia prisionera. El puesto del rudo y poco instruido Arakcheev fue ocupado por los más civilizados, cultivados y refinados Bekendorf y su ayudante Dubelt. Si Arakcheev se apoyaba en la fuerza del palo, mandaba con gritos y puñetazos en la boca, Bekendorf, por su lado, creó un ejército de espías, introdujo la práctica de las acusaciones anónimas en la vida cotidiana. Mientras los decembristas intentaban despertar la moral social, Bekendorf y Nicolás I corrompían conscientemente la sociedad, mataban en ella la vergüenza, perseguían la independencia personal y la libertad de opinión

como crimines políticos.

De cualquier forma es imposible detener el paso del tiempo. Nicolás I veía su misión divina —así era considerada por él— en congelar Rusia y en detener el desarrollo del espíritu libertario de toda Europa. Intentó sustituir la vida por circulares, los políticos por grandes trepadores ambiciosos que pudieran ayudarlo, aún engañándole, a crear el decorado de una Rusia potente y floreciente. El despertar histórico, como es sabido, fue amargo.

Pero en la sociedad maduraron nuevas y sanas fuerzas. Toda la potencia de la vida nacional se concentró en aquel tiempo en la literatura.

Así fue la época de Pushkin. ■ Traducción de Miguel Ángel Chao Valls y Yolanda Martínez.

Yuri Lotman: «La época de Pushkin» en Yuri Lotman, *Biografía de Pushkin*, Moscú, 1982.

(1) Se cita a Pushkin según la Colección de sus Obras Completas en 16 tomos (Academia de las Ciencias de la URSS, 1937-1949). La cifra romana se refiere al tomo, la segunda árabe al medio tomo y las últimas a las páginas.

(2) Alexander Sergueievich Griboiedov (1795-1829). Dramaturgo ruso. Autor de la famosa obra *Gore ot umá* (El dolor de la mente).

(3) Chatski: personaje de *Gore ot umá*.

(4) Decembristas. Se llama así a los oficiales de la nobleza rusa que intentaron en diciembre de 1825 instaurar en Rusia una democracia liberal. Este intento revolucionario fracasó.



Museo de Bellas Artes "A.S. Pushkin", en Moscú

Pushkin en España

CARMEN BRAVO VILLASANTE

En su libro *La revolución y la novela en Rusia*, publicado en 1887 por Emilia Pardo Bazán, después de una serie de brillantes conferencias en el salón central del Ateneo de Madrid, con gran afluencia de público, confiesa la escritora que fue en marzo de 1885 cuando leyó, por primera vez en francés *Crimen y castigo* de Dostoiéwsky. Impresionada por la lectura, D^a. Emilia emprende el año siguiente el estudio de los novelistas rusos, a través de las traducciones al francés. No tiene pues, nada de extraño que en la Bibliografía de los 'Libros Consultados' que añade al final de su libro, todas sean obras francesas.

La Condesa de Pardo Bazán cita a Gogol, *Tarás Bulba* en traducción de Viardot, *Les Ámes Mortes*, *L'Inspecteur général*, traducido por Merimée, y las obras de Dostoiéwsky, las del Conde Leon Tolstoy, de Ivan Tourguenef, y lo que más nos interesa para nuestro tema: a Puchkine con las *Poesías diversas*, *Ouvres dramatiques* y *La fille du capitaine*, traducidas por Viardot, y *La dame de pique* y *Les bohemiens* traducidas por Merimée, así como los *Poèmes dramatiques* en traducción de Tourguenef et Viardot. De Lermontof estaba traducido *Un héros de notre temps* y *Le démon*.

Si la Condesa conoció la literatura rusa fue gracias a sus «invernadas» en París, es decir, gracias a su cosmopolitismo.

De Alejandro Pushkin (1799-1837) sólo se conocen en España unos *Poemas dramáticos* publicados en Barcelona en 1865. Pasarán muchos años hasta que se traduzca *La hidalga campesina*, *Azar en el juego*, *El desafío* (Traducción directa del ruso por Julián Juderías. Tipografía de la Revista de Archivos. Bibliotecas y Museos, 1916 y reeditada en Suárez en 1954 y en Guadalupe en 1958). Poco después se publica en 1918 *La hija del capitán* (Traducción directa del ruso por G. Portnof. Madrid. Ed. Jiménez Godoy), y ese mismo año *La casita solitaria de la Isla Basilio* (Transcrita por Titkosmokratof. Ed. de R. Caro Raggio 1919). También en 1919 se publica *El bandido Dubrovsky* (traducción de Ciro Bayo. Madrid, R. Caro Raggio).

En 1921 se publica *La campesina disfrazada* (Traducción de R. J. Slaby. Barcelona. Ed. Cervantes), y *El bandoler romántico* (Versión del ruso por R. J. Slaby. Barcelona, Ed. Catalana) y en 1922 traducida por el mismo *La filla del Capitán*, en la misma editorial. *La hija del capitán* se publica en 1935 en la Ed. Molino, Barcelona. En 1938, durante la Guerra Civil se publica en Barcelona el teatro (*El convidado de piedra*, *El festín durante la peste*). Traducción de D. Savich y Manuel Altolaguirre. Editado por la Asociación de Relaciones Culturales con la URSS. (A.E.R.C.U.) en el primer centenario del poeta (1837-1937). Hasta 1942 no se publican tres volúmenes

de *Obras escogidas* de Pushkin, en Ediciones Zodiaco de Barcelona (I. Cuentos y Leyendas: *El Zar Saltán*, *Cuento de la Zarevna muerta* y de los *Siete Guerreros*, *El Pope* y su obrero *Baldá*, *Ruslán* y *Liudmila*; Poemas Líricos: *El Prisionero del Cáucaso*, *El surtidor de Bakchisaray*, *Los Zingaros*; II Eugenio Onieguin seguido del *Viaje de Onieguin*; Poemas Líricos: *El Conde Nulin*, *El Jinete de Cobre*, *Galub*; III. Obras dramáticas precedidas de una *Pequeña Biografía de Pushkin*. *La Ondina*, *Mozart* y *Salieri*, *Boris Godunov*).

Muy posteriormente, en 1967 se publica otra edición de *Obras escogidas* en la Editorial Aguilar de Madrid que contiene Eugenio Onieguin, *La Hija del Capitán*, *Dubrovsky*, *La dama de pique*, *La nevasca*, *Dunia o el encargado de postas*, *La señorita campesina*, *Noches egipcias*, *El disparo*, *El empresario de pompas fúnebres*, *El negro de Pedro el Grande*, *Historia de Pugachov*, y el teatro: *Boris Godunov*, *Mozart* y *Salieri*, *La Ondina*, *El convidado de piedra*, *Escenas medievales*, *El caballero avaro* y *Una escena de Fausto*. Esto es todo. Hay que añadir frecuentes ediciones de obras sueltas.

Próximo a cumplirse el 150 aniversario de la muerte de Pushkin, en España todavía no existe una edición de su obra completa como existe en Alemania*.

En España no se han traducido las siguientes obras: *Una novela en car-*

tas, *Kidjali*, el *Viaje a Erzerum durante la campaña de 1829*, el *Itinerario de Moscú a Petersburgo*, *Alejandro Radichtchev*, *Un Pelahn ruso*, *El último familiar de Juana de Arco*, ni los llamados *Escritos autobiográficos*, que están formados por *Semblanzas de Boudry*, *Dierjavin Karamzine*, *Carta a su hermano Leon Sergievitch*, *Resumen de una carta a D.*, *Conversación imaginaria con Alejandro I*, *El Cólera de 1831*, *Ensayo de refutación de algunas acusaciones no literarias*, *Principio de una autobiografía*, *Diarios*, y las diversas prosas que forman la crítica histórica y literaria: *De la historia rusa en el siglo XVIII*, *Madame de Staël* y *M. Moukhanov*, *Las Memorias de Saint Simon*, *las Memorias de Vidocq*, *Acerca de Alfredo de Musset*, *De la guerra francesa contemporánea*, *De la inexistencia de la literatura rusa*, *La opinión de M. Lobanov sobre el espíritu de la literatura extranjera y nacional*, *Carta a Pedro Tchadaiev*, *Milton* y la traducción del "Paraíso Perdido" por Chateaubriand y Falstaff.

Del epistolario de Pushkin no existe ninguna traducción en español. Si, en cambio, en inglés: *The letters of Alexander Pushkin*. 3 vol. by Thomas Shaw Madison. Wisconsin, Press, 1967, que como todos los Epistolarios de los grandes escritores, forma parte inseparable de su obra. Es decir, que todavía se desconocen 400 páginas de su obra narrativa y más de

600 de su correspondencia epistolar, que, como ya hemos dicho, también es obra literaria.

Por lo que se refiere a ensayos sobre Pushkin, únicamente alguna referencia en las *Cartas de Rusia* de Juan Valera, y en el siglo XX un ensayo biográfico de siete páginas de V. Veresaief *La vida de Pushkin* (Ed. Nuestro Pueblo. Madrid Barcelona. 1938), publicado en plena guerra civil española, y la pequeña biografía novelada *Pushkin* de Antonio J. Onieva (Epesa. Madrid, 1969), en su mayor parte inspirada en la de Henry Troyat *Pouchkine* (Paris 1953). No hay bibliografía sobre Pushkin, porque realmente no existen estudios pushkinianos. En 1985 quien esto escribe publicó la *Biografía de Pushkin* (Ed. José J. de Olañeta. Palma de Mallorca, 1985), en la que se incluyen numerosas cartas del escritor, traducidas por vez primera al español.

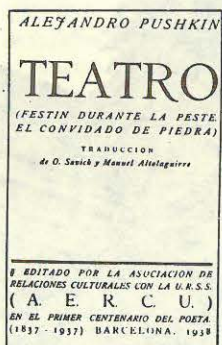
La reedición de la obra de Henry Troyat (Librairie Académique. Perrin 1976) y la reciente publicación en Alemania de *Puschkin* de Gudrun Ziegler (Rohwolt, 1979 y de las obras completas *Gesammelte Werke* (Berlin, Weimar, 1976), así como nuestro propio interés por su obra y la figura de este escritor, nos hace pensar que estamos en el momento de Pushkin, como hubo el momento de Tolstoi y el de Dostoiéwsky.

Pushkin en Francia tuvo suerte, fue traducido y estudiado nada menos que por Merimée y por Tourguenav y Viardot, el marido de la famosa cantante Paulina Viardot, por A. Gide, es decir: fue dado a conocer por eslavófilos y grandes escritores. La prosa de Merimée es la que mejor convenía a Pushkin y la de Tourguenav, como discípulo de Pushkin, era la más adecuada. Podría decirse: por suerte a tal escritor, tal traductor, lo que no siempre suele ser frecuente.

Los estudios sobre Pushkin en Inglaterra, Estados Unidos y Alemania son numerosos, se corresponden a una corriente eslavófila muy desarrollada y sería, que no existe entre nosotros. No es único el caso de Pushkin. Tampoco existen estudios sobre Gogol, ni sobre Lermontov, aunque sus obras tienen lectores muy apasionados.

No obstante la reedición de algunas obras de Pushkin, como *La hija del capitán* y los *Cuentos rusos* y *La dama de los tres naipes*, no existe posibilidad de encontrar ediciones de otras obras suyas agotadas. La edición de unas *Obras completas* de Pushkin en castellano, como ya existe en otros países en su idioma, nos ofrecería una imagen total de este escritor, extraordinariamente enriquecida.

* *Gesammelte Werke* in 6 Bänden. Hg. H. Raab. Insel Verlag. Frankfurt a. M. 1973.
Gesammelte Werke in 1 Band. Hg. J. von Günther. München 1974.



Bibliografía de Pushkin en castellano

OBRAS DE PUSHKIN

Dubrovski. Los relatos de Belkin. Prólogo y traducción de José Lain Entralgo, Salvat, Barcelona, 1983.

Eugenio Onieguin, La hija del capitán. Cupsa, Barcelona, 1983 (Colección Mejores Novelas Contemporáneas S. XIX, tomo XVI). Introducción, traducción y notas de José M.^a Bravo y Natalia Ujánova.

La hija del capitán. Traducción de Pilar Esteve Nielles. Planeta, Barcelona, 1984.

La ventisca y otros cuentos. Traducción: Odile Gommès. Madrid, Edad, 1967.

Obras escogidas. Traducción de Victoria Imbert, Julia Pericacho e Irene Tchernova. Prólogo de Julia Pericacho.

La hija del Capitán. Traducción de Amaya Lacasa. Madrid, Ediciones Generales Anaya, 1983.

Leyendas y cuentos rusos. Traducción de Alexis Marcoff. Barcelona, Labor, 1969.

Nieve. La hidalga campesina. Dunya, el amor perdido. Adaptación de M.^a Luisa Vela. Barcelona, Toray, 1981.

La Zarevna muerta y los siete guerreros.

Traducción de Alexis Marcoff. Barcelona, Lumen, 1982.

Ruslán y Liudmila. Traducción de Alexis Marcoff. Barcelona, Lumen, 1982.

Boris Godunov. Traducción de Alexis Marcoff. Barcelona, Lumen, 1985.

Poesía Lírica, Escritos sobre literatura. Edición Crítica bilingüe, estudio y traducción de Jesús García Gabaldón. Editorial Cátedra, Madrid, 1986.

OBRAS SOBRE PUSHKIN

Juan Antonio Onieva, *Pushkin*, Madrid, Epesa, 1969.

Carmen Bravo Villasante, *Biografía de Pushkin*.

José J. de Olañeta, Editor, Palma de Mallorca, 1985.

Henry Luque Muñoz, *Tras los Clásicos Rusos* (Pushkin, Lérmontov, Gógol, Chéjov). Editorial Progreso, Moscú, 1986.

Se consagra a Alexandr Pushkin (1799-1837).

Número monográfico de la revista *Literatura Soviética*, 1987, Número 1.



Panorama editorial español en torno al romanticismo

El panorama editorial español en torno al romanticismo es, como casi siempre, desigual: la literatura aparece privilegiada con respecto a las artes plásticas y, dentro de aquella, el romanticismo francés y, sobre todo, el alemán destacan sobre el inglés o el italiano, por no hablar, tratándose de Pushkin, del importantísimo romanticismo ruso.

En cuanto a estudios generales, se encuentran disponibles desde hace bastantes años obras clásicas como las de Bowra (*La imaginación romántica*, Taurus), A. Beguin (*El alma romántica y el sueño*, FCE), o M. Brion, (*La Alemania romántica*, Barral). Precisamente la editorial Barral realizó, antes de su lamentable desaparición, un gran esfuerzo en este sentido, con la publicación, además del citado libro de Brion, de obras como *El espejo y la lámpara*, de M.H. Abrams, *El romanticismo en Francia*, de J.P. Richard o *Los poetas visionarios del romanticismo inglés*, de H. Bloom. Las obras citadas de Abrams y Bloom constituyen, sin duda, lo más importante publicado en nuestro país en torno al romanticismo inglés. En los últimos tiempos han aparecido desiguales libritos de divulgación, como el de M. Gras Balaguer, *El Romanticismo* (Montesinos), alguna traducción más de obras clásicas, como por ejemplo *El espíritu de los románticos europeos*, de H.G. Schenck (FCE) y, sobre todo un importante ensayo de Rafael Argullol, *El Héroe y el Único* (Taurus), una de las más decisivas contribuciones al tema.

El romanticismo hispánico cuenta con las obras de conjunto, de indudable solidez, de R. Navas Ruiz, *El romanticismo español* (Cátedra) y V. Llorens, con una obra del mismo título publicada en Casta-

lia. El propio Navas Ruiz es autor de una antología de textos románticos españoles (Anaya); igualmente, I. Henares y el firmante de estas líneas han publicado en Cátedra una serie de textos del romanticismo español referentes a temas artísticos (*Romanticismo y teoría del arte en España*). No hay que decir que, por supuesto, las obras literarias del romanticismo español cuentan con abundantes ediciones. Por lo que respecta a las artes plásticas, está desde luego bien estudiado el caso de Goya, sobre cuya amplísima bibliografía no me detendré, pero falta en cambio un estudio de conjunto sobre el periodo, aunque un esbozo puede encontrarse en el tomo V de la *Historia del Arte Hispánico* publicado por editorial Alhambra.

El romanticismo francés está muy mal representado en cuanto a textos porque, aunque contamos con traducciones de casi todas las obras esenciales de Víctor Hugo, faltan textos clave de Lamartine, Vigny, Constant, Chateaubriand (sin ir más lejos, no hay edición asequible en castellano, que yo sepa, de las *Memoires d'Outre Tombe* ni del *Itineraire de Paris à Jérusalem*, aunque sí del *Genio del Cristianismo*) o Stendhal (su *Racine et Shakespeare*).

Mucho más completo está el romanticismo germánico, en el que a la obra imprescindible antes citada de M. Brion, se une una magnífica antología de textos seleccionada por A. Mari y editada por Tusquets con el título de *El romanticismo y la quietud*, ediciones de Heine (*Alemania*, Bosch; *Los dioses en el exilio*, Bruguera), Schiller (*La educación estética del hombre*, Austral; *Poesía ingenua y sentimental*, Hachette), Novalis (*Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*, Ed. Nacional; *La Cristiandad o Europa*, Instituto de Estudios Políticos), F. Schlegel (*Obras Selectas*, Fundación Universitaria), H. von Kleist (*Michel Kolhaas*, Moby Dick), Jean Paul (*La Edad del Pavo*, Alianza Editorial), Hölderlin (*Poesía completa*, Río Nuevo) o la antología de C. Bravo Villasante *Cuentos del Romanticismo Alemán*, por no hablar de las obras de Goethe, editadas en versión completa por Aguilar. Una espléndida biografía de Goethe por M. Brion ha sido también recientemente traducida (Salvat). Siguen faltando, sin embargo, textos fundamentales de Schiller, Wackenroder, Schleiermacher, Tieck, y permanecen sin traducir, por ejemplo, tres obras clave; *L'Absolu Littéraire*, de Lacoue-Labarthe y Nancy (Paris, Seuil), *Poetica dell'idea-*

lismo tedesco, de P. Szondi (Torino, Einaudi) o AA.VV.: *Romantische Utopie. Utopische Romantik* (Hildesheim, Gernsberg Verlag).

En cuanto al romanticismo inglés, se echan de menos ediciones bilingües de Wordsworth, Coleridge o Byron, aunque disponemos en cambio de traducciones del *Castillo de Otranto* de Walpole (con el célebre prólogo de Walter Scott) o de la mayoría de las obras del propio Scott. Hay que citar también la magnífica biografía de Byron por Derek Parker (Salvat). En cuanto a Italia, disponemos de algunas traducciones de Leopardi, Foscolo o Manzoni (la reciente edición de *Los Novios*, en Cátedra), pero es prácticamente desconocida la rica teorización que sobre el fenómeno romántico produjeron los propios escritores italianos.

Por último, las artes figurativas cuentan con la reciente traducción del libro de H. Honour, *El Romanticismo* (Alianza Forma) o con el libro de R. Argullol *La atracción del abismo* (Bruguera), dedicado específicamente al paisaje romántico; también se puede citar la obra monográfica de Jensen sobre *Caspar David Friedrich*, pero permanece sin traducir, por ejemplo, la obra fundamental de Marcel Brion *Peinture Romantique*.

Dejo deliberadamente para el final lo que me parece el mejor resumen sobre el fenómeno romántico que puede encontrar el lector español: los volúmenes 6 y 7 de la *Historia de la Literatura* publicada por Planeta y escritos por J.M. Valverde, imprescindible introducción para todo el que pretenda acercarse al tema ■ JUAN CALATRAVA

Пушкин

Dos cartas de Pushkin a su esposa

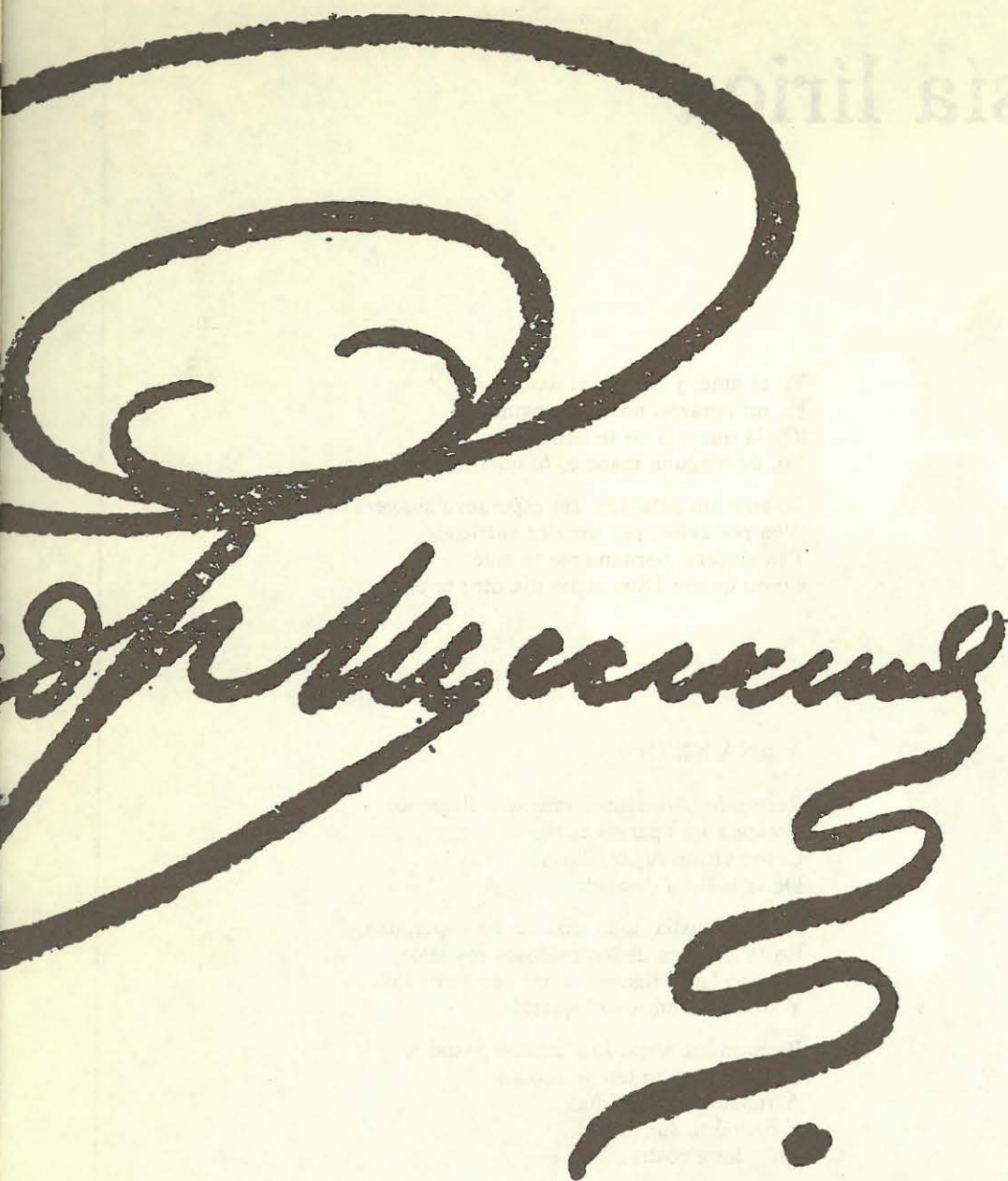


Natalia Nikolaevna Pushkin, esposa del poeta ruso Aleksandr Sergueievich Pushkin, es el personaje que centra la atención y da título al libro de los escritores soviéticos I. Obodovskaya y M. Dementiev. Es publicado este libro en 1985 por la editorial «Sovietskaya Rossia» y está destinado a llamar la atención tanto del gran público como de los especialistas. Natalia Nikolaevna, uno de los personajes más duramente atacados de la historia rusa al ser tradicionalmente culpada en gran medida de la muerte de su marido, es analizada y valorada de forma totalmente nueva. Gracias a una serie de cartas encontradas recientemente de Pushkin a su mujer, de Natalia Nikolaevna a su marido, a sus hermanas, a su madre, etc... una luz totalmente diferente cae sobre las relaciones familiares del poeta ofreciéndonos un panorama muy distinto. Natalia Nikolaevna Pushkin es reivindicada por primera vez en 1985.

Hemos elegido estas dos cartas de Pushkin a su esposa porque nos ha parecido que en ellas Pushkin se nos hace más cercano. Utiliza un lenguaje coloquial, ágil, suelto y desenfadado que nos ha llamado profundamente la atención. Fueron escritas en Bóldino en 1833, lugar en el que se recluyó en otoño con la intención de escribir y donde realmente escribió algunas de sus obras más importantes. Traducción: Yolanda Martínez.

Fuente: El libro *Natalia Nikolajevna Pushkina*, de I. Obodovskaja y M. Dementiev. Moscú. Sovetskaja Rossia. 1985.

Natalia Pushkina



I

«Ayer recibí, amiga mía, dos cartas tuyas. Gracias; aunque te quiero regañar un poco. Parece que has coqueteado demasiado. Ten cuidado: no en vano el coqueteo no está de moda y es considerado de mal gusto. No tiene sentido... En fin, te ruego no me des más estos quebraderos de cabeza a la hora del desayuno. Y ahora, ángel mío, te beso como si no hubiera pasado nada: y te agradezco que me hayas contado tan sincera y detalladamente toda tu licenciada vida. Pásatelo bien mujercita, pero no te pases, y no me olvides... Describeme tu entrada en los bailes, que, según me escribes han debido comenzar ya. — Sí, ángel mío, y, por favor, no coquetees. Yo no soy celoso, y además sé que tú nunca lo harías en serio; pero sabes como no me gusta todo lo que huele a (salones) moscovitas, todo lo que no es *comme il faut*, todo lo vulgar... Si a mi vuelta me encuentro con que tu encantador, sencillo y aristocrático tono ha cambiado, me divorcio, por Cristo, y me hago soldado.

¿Me preguntas cómo vivo y si estoy bien? Para empezar me he dejado crecer la barba; ya sabes: «A todo jo-

ven le da gran respetabilidad barba y bigotes llevar».

Me despierto a las 7, tomo un café y me echo hasta* las 3. Hace poco comencé a escribir y ya tengo escrito un montón. A las 3 monto a caballo, me baño a las 5 y después como patatas y sopa de avena. Leo hasta las 9 de la noche. Bueno, pues así paso el día, y todos los demás días son iguales.

(30 de octubre de 1833. Bóldino)

* Pushkin tenía la costumbre de escribir tumbado en la cama, o en un diván.

II

He tenido hoy carta tuya del 4 de octubre, y te lo agradezco de todo corazón. El domingo pasado no recibí ninguna carta e hice la tontería de enfadarme contigo, y además, ayer me invadió una tristeza tal, como hacía ya tiempo que no recordaba haber sufrido. Me alegro de que no estés embarazada y que nada te impida distinguirse en los bailes (de la corte). Te permito que coquetees, pero exijo de ti frialdad, decoro, altivez —no hablo ya de comportamiento intachable, que nada tiene que ver con el tono, sino con algo mucho más importante. ¡Mira que tienes ganas, mujercita, de rivalizar con la condesa Sologub! Pero si tu eres una belleza, una mujer de bandera y ella no es más que un pellejo. ¿Qué necesidad tienes de quitarle los admiradores? Es como si el conde Sheremetiev quisiera quitarme a mí mis *muzhiky* de Kisteniov.

¿Quién más te hace la corte aparte de Ogariov? Envíame una lista de todos ellos por orden alfabético. ¡Ah! y escribeme así mismo qué lugares (casas) frecuentas y qué es de los Karamziny, Mescherskaya, de los Viazemsky... ¿Qué tal está mi desdentada Puzkina? ¡Ay mis dientes! Y ¿có-

mo va mi Sashka el pelirrojo? Y además, ¿a quién ha salido así de pelirrojo? No me esperaba yo esto de él. De mi te contaré que trabajo perezosamente, a trancas y barrancas. Durante todos estos días me ha dolido la cabeza, me roía la tristeza; hoy ya estoy mejor. He empezado muchas cosas, pero no tengo ganas de hacer nada, dios sabe qué es lo que pasa conmigo. Me vuelvo viejo y la cabeza no me funciona. Iré a reanimarme al lado de tu juventud, ángel mío. Pero no me esperes antes de finales de noviembre; no quisiera aparecer con las manos vacías, cuando se empieza una cosa hay que terminarla. Y tú, no me regañes...» (21 de octubre de 1833. Bóldino)■

Poesía lírica

A ***

No preguntes por qué yo, entre
tanta diversión, melancólico, me apago,
por qué ante todo interpongo mi mirada sombría
por qué el dulce sueño de la vida, no me acarició.

No preguntes por qué con frialdad
al alegre amor dejé de amar,
por qué a nadie amo:
Quien amó una vez, no ama de nuevo.

Quien conoció la dicha, no reconoce la fortuna:
somos felices, por un instante;
de la juventud, del deleite y del gozo,
queda sólo la melancolía.

ELEGÍA

Como un vago pesar, me pesan ahora
Los locos años de efímera alegría.
Como el vino, la pena de los días pasados
Envejece, con el tiempo, en mi alma.
Mi destino se entristeció. Presagia para mí
Fatiga y dolor en los agitados mares venideros.

Pero yo no quiero, amigos, morir.
Vivir quiero, para pensar y sufrir.
Y creo que, entre tanta desgracia,
Encontraré dicha.
A veces, de nuevo me embriago de armonía
Y, ante lo escrito, lloro.
Y, tal vez, en mi triste ocaso
Brille el amor su sonrisa de despedida.

Si la vida te engaña,
No te aflijas, no te enojas.
En día triste, resignate
Y confía: llegará un día alegre.

El presente es desaliento,
El corazón vive en el futuro:
Todo pasa, todo es efímero
Y cuando pasa, es querido.

NOCHE

Mi voz para ti, dulce y lánguida
Perturba el silencio de la última noche tenebrosa.
Junto a mi lecho, la triste vela se consume,
Fundidos en un murmullo, fluyen mis versos,
Torrentes de amor, sólo para ti, fluyen.
En las tinieblas brillan tus ojos ante mí,
Me sonríen y su sonido escucho:
Mi amigo, mi tierno amigo... Te quiero... a ti... a ti.

Yo te amé: y tal vez el amor
En mi corazón no se extinguió.
¡Ojalá que a ti no te entristezca ya!
Yo, de ninguna manera, te querría apenar.

Te amé sin palabras, sin esperanza siquiera
Bien por celos, por timidez sufriendo.
Tan sincera, tiernamente te amé
Como quiera Dios algún día otro te ame.

A ANA KERN

Recuerdo ahora un momento milagroso:
Frente a mí apareciste tú,
Como visión fugaz, diosa
De la belleza desnuda.

En la angustia de la tristeza sin esperanza,
En la zozobra de los ruidosos revuelos,
Resonó largo tiempo en mí una voz suave,
Y soñé con un rostro querido.

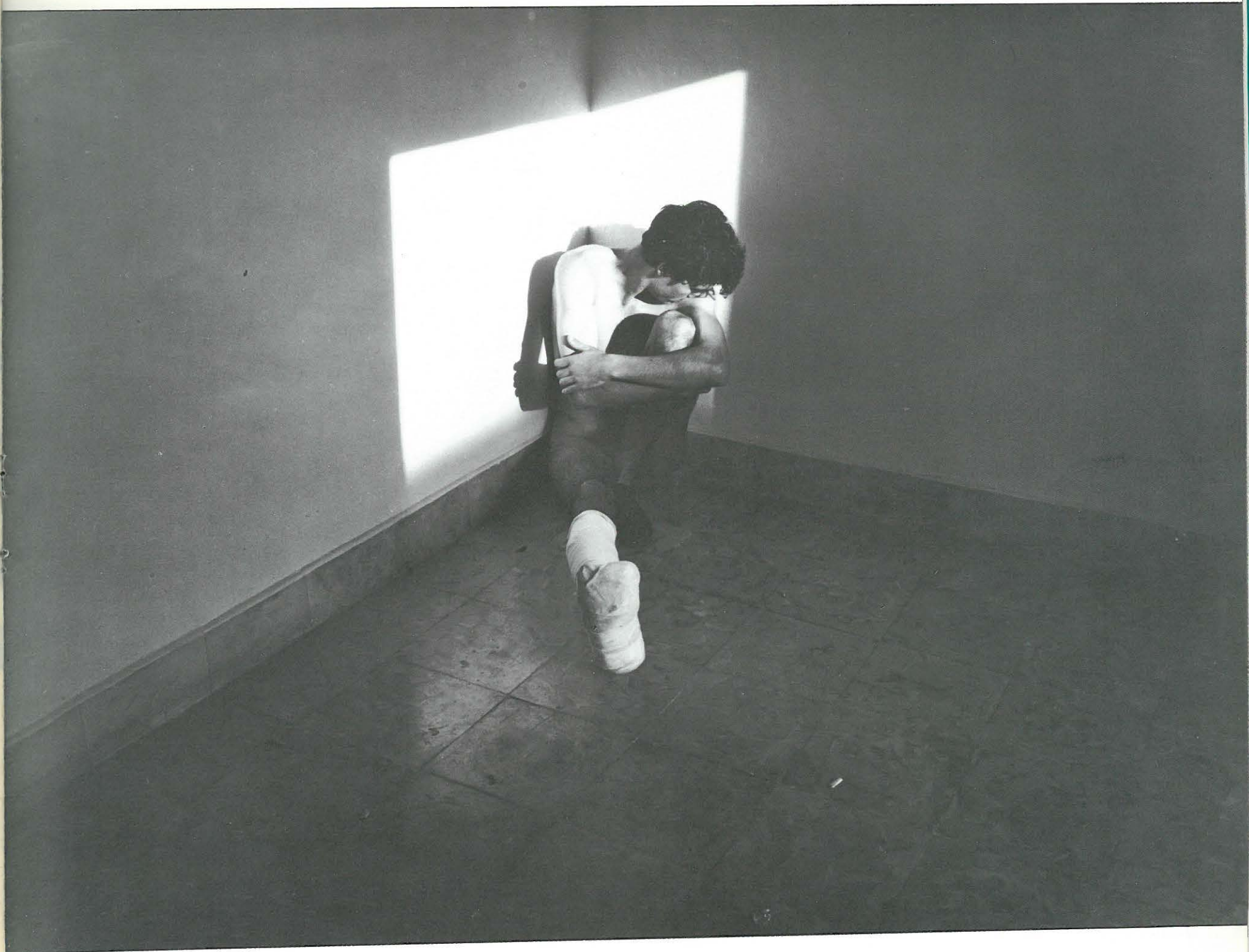
Pasaron los años. Los sueños pasados
Se disiparon en tempestuosos
Arrebatos de rebeldía.
Y olvidé tu suave voz,
Tu celeste rostro.

En un lugar apartado, en la cárcel
De las tinieblas transcurrieron, monótonos, mis días
Sin musa, sin ídolos
Sin lágrimas, sin vida, sin amor.

Llegó para mi alma el despertar
Y de nuevo apareciste tú
Como fugaz visión, diosa
De la belleza desnuda.

Late el corazón extenuado.
De nuevo resucitaron para él
La inspiración y los ídolos,
Y la vida y las lágrimas y el amor.

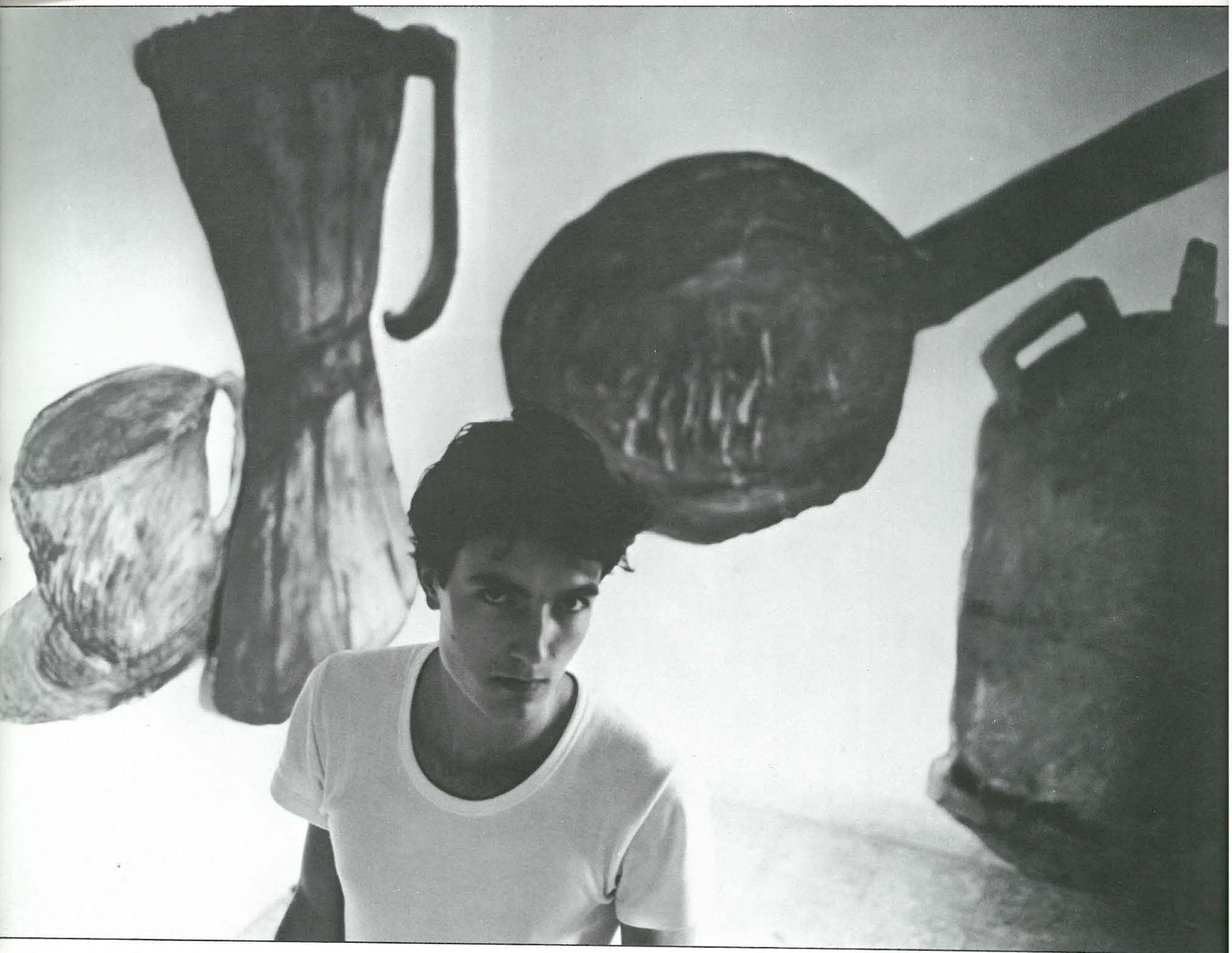




MUDANZA

Fotografías de
Eduardo Galdo









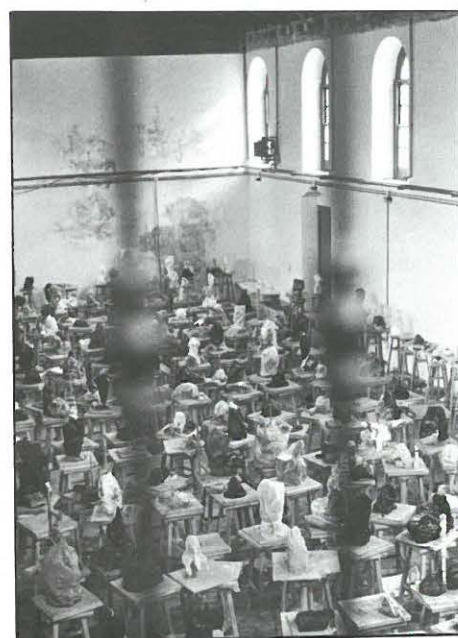
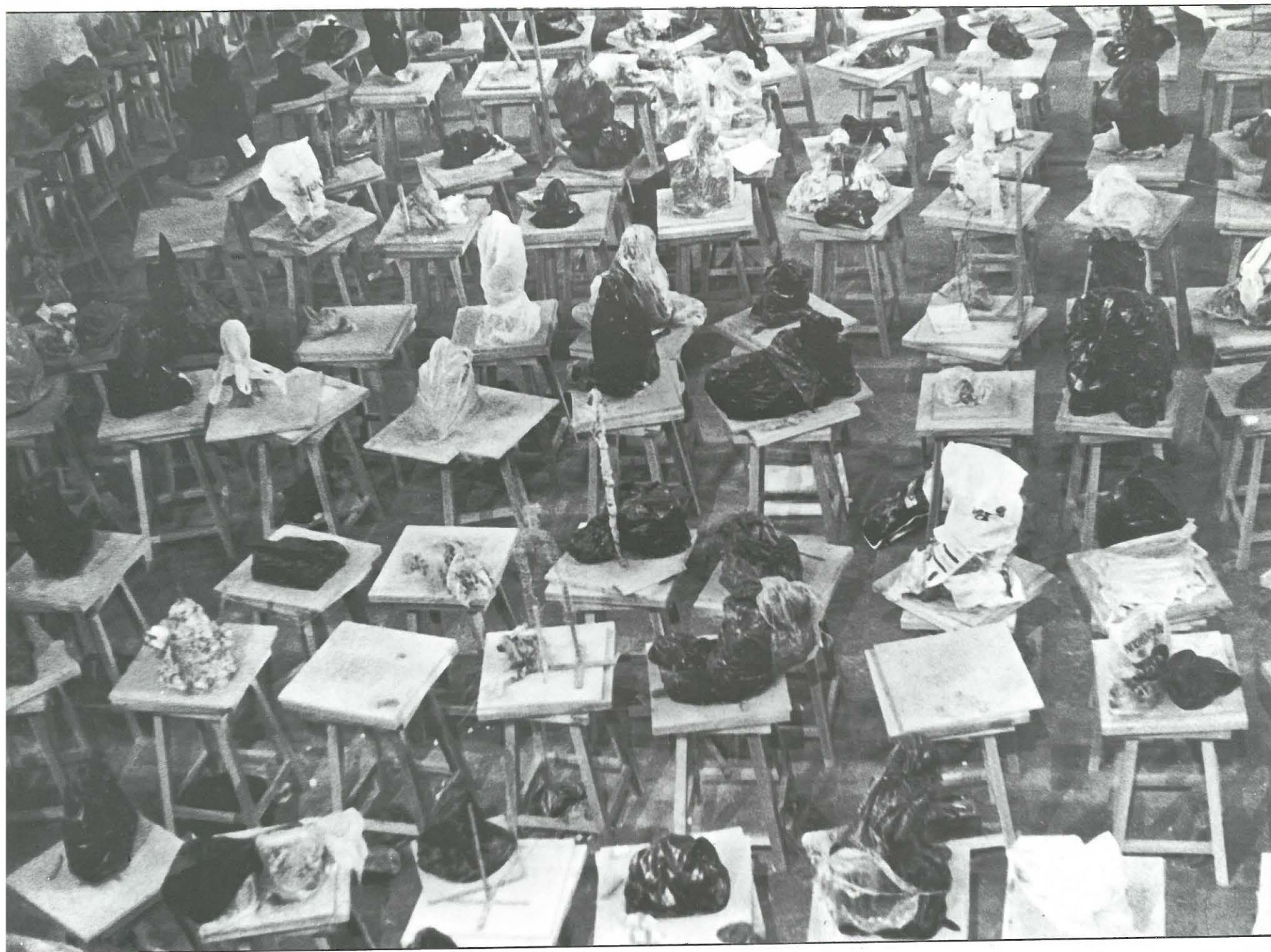


Las pinturas que aparecen
en las fotografías son de
Antonio Gil.

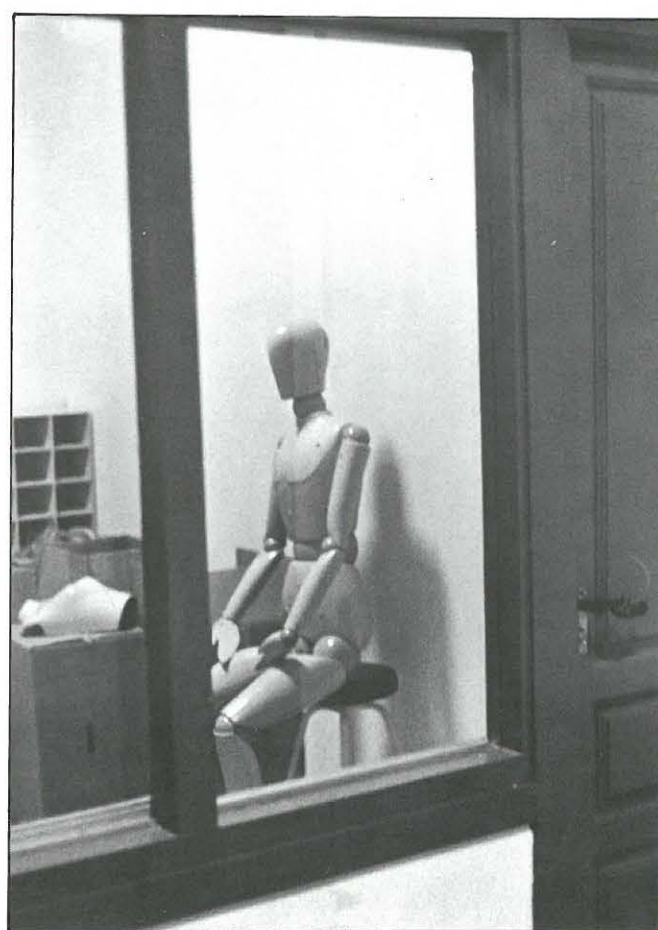
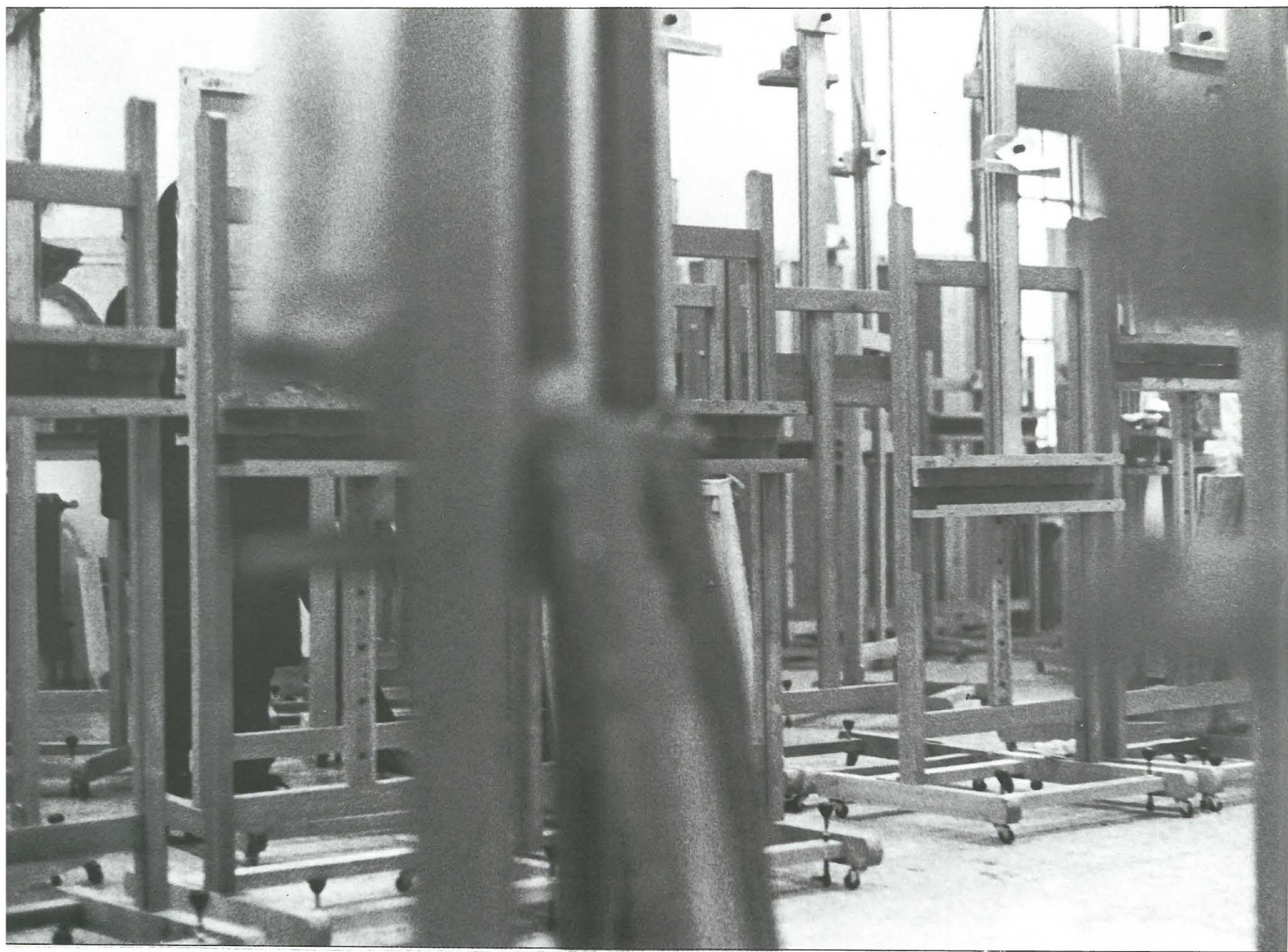


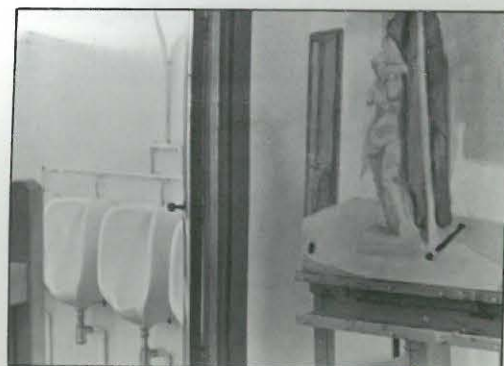
BELLAS ARTES

Fotografías de
Manuel Cristóbal









JOSÉ CARLOS GALLEGOS

Seducción de tropa (Notas al margen)

MI PRIMER pensamiento al despertar eres tú. Tú el último que cierra mis ojos. Tú la pesadilla de mis sueños. Tú siempre extranjera en mis reinos conquistados, tortura impuesta a mis derrotas.

Pero eres la vida: de ti surge mi inteligencia, el tiempo de cualquier espera, la capacidad de eludir la adversidad, de buscar una felicidad imposible si no existieras, imposible con tu existencia.

LAS CIUDADES son como un libro: tienen varias lecturas. Y como un libro son varias las posibilidades de aproximarse a ellas, varias las maneras de ingresar, de penetrarlas, de recorrer sus barrios periféricos, vagar por sus avenidas, beber en sus fuentes, visitar sus museos, asistir a sus espectáculos, sentarse en un café o instalarse en ellas por unos días o unos largos años, de pasar sus páginas. Pero no cambian por ello; como afirman algunos, el tiempo también escribe y, por tanto, modifica a los libros.

Son como putas las ciudades, algunas ciudades, putas de palabra fácil y muslos apretados, de guiños seductores y bostezos. Otras duermen y murmuran oraciones e improperios mientras duermen, putas viejas aburridas y groseras, putas amenazadas y amargadas que nunca aprenderán su oficio. Y otras putas, a veces tristes a veces casquivanas, inteligentes, cariñosas y traicioneras, putas a las que se ofrece amor y alargan su mano para ser besada y robar la cartera, exquisitamente profesionales, maravillosamente adultas, como un buen libro.

ME DICES que no debo hablar del mar. El mar se agita en tus ojos. Yo empeñado en quebrantar murallas. Eres un castillo inexpugnable, dices, quieres

cerrar el círculo y romper la circunferencia. Eres el placer en el tormento, insisto: *¿Te has sonrojado, pequeño ángel? Pues te prohibo que vuelvas a sonrojarte.*

No, soy yo quien me sonrojo. Tienes la desfachatez de la juventud, aquella que se sabe hermosa. Una respuesta a mi *Narciso*, ¿cómo intuyes que antes de conocerte pensaba en ti? ¿Qué nuevos ecos añadirás a mis palabras, qué nuevas reflexiones a mis gestos? ¿Para qué los necesito si ya no sonrío a mi sonrisa ni lloro al derramar mis lágrimas? Una vez más no has entendido. *Un poco de agua es lo que entre nosotros se interpone.*

ALGUIEN, creo recordar a uno de los amigos de mi tío, un poeta cuyos párpados caídos le daban aspecto de estar a punto de sumirse en un profundo sueño, hablando de la perfidia femenina a propósito de las sirenas del mar Jonio, decía que el verdadero triunfador sobre el encanto de su música no fue Ulises quien, como se sabe, ordenó a sus marineros taparse los oídos con cera mientras él se amarraba al mástil para no arrojar al peligro, sino Orfeo, cuyo canto logró superar la seducción que las mujeres aladas ejercían sobre los Argonautas. El poeta, más despierto que nunca, argüía que Orfeo las había vencido en su propio terreno en tanto Ulises se limitó a defenderse.

Aquellos días mi madre hacía decorar las paredes de la casa con pinturas alegóricas a los instrumentos musicales, y el vate no cejó hasta verse a sí mismo representado semidesnudo acariciando la lira mientras un león, que debió ser furioso, le mira extasiado. Así, según él, sería inmortalizado prestando su cuerpo al mito, como Raffaello habría hecho con Giacomo San Secondo, el famoso virtuoso de la corte de León X, en su estático Apolo de la Stanza della Segnatura. Yo tendría cinco años y,

como en ocasiones semejantes al iniciarse una conversación comprometida, mi tío, más pudoroso que mi madre, me mandó a la cama. Era un tema de adultos, de estetas. Pasado un rato, me deslicé por las escaleras hacia el salón y, por primera vez en mi vida, me dediqué a observar a través del ojo de la cerradura.

ME HE PROPUESTO no besarla. Que ella aproxime sus labios. Tus labios son las puertas del infierno. Mi corazón sangra entre tus labios.

La muerte — la Vida.

Intento provocarla. Sé que besaré sus labios. Manzanas de un jardín saqueado. Ensayo de orquesta para un concierto.

EN TORNO A UN viejo dandy. Lectura de la prensa y convulsiones de desagrado: la mediocridad nuestra de cada día: un funcionario, un ministro, un galerista, un director de periódico: primeras páginas, páginas centrales, últimas páginas: miserables delincuentes papetados tras la máscara de un poder ciego.

¿Pero dónde están los que en otros tiempos, quizás con un cierto eufemismo, se llamaban sacerdotes, guerreros y poetas, dónde blasfeman y cometen los sacrilegios que los hacían respetables? Oh sí, la ruptura con el pasado, se dice, es decisiva; por ello, palabras como «revolución» o «lucha de clases» ya no tienen sentido. La manifestación o aceptación de tales componendas, ¿no son tétricas proyecciones del pasado? La renuncia a las «grandes palabras» nos ha hecho renunciar a la acción y a la palabra. Mudos y paráliticos. Muertos de miedo o envilecidos como marionetas dirigidas por una mano oculta hacia las migajas que la otra, bien visible, les arroja.

Encuentro con un antiguo amigo. Inevitable conversación sobre la prepotencia y arbitrariedades del Gobierno. (Estoy hasta los cojones de que esa gentuza atropelle mis deseos). Me mira algo confuso; parece querer confesar un gran secreto, una perversión no asumida, un trágico e inminente desenlace. Dice «Yo también». Sé que no es el caso, pero pienso en García Lorca y Aleixandre, juntos por vez primera ante un cuerpo desnudo (...). «Esto es ridículo, tú también qué». Imagino que la satisfacción por el hallazgo del alma gemela mitigó el espanto del poeta núbil por un descubrimiento tan inesperado? Aunque, repito, no es este el caso. Mis facciones tratan de adquirir la serenidad con la que César encubrió su desprecio hacia Bruto. «Yo también...» balbucea, «...he caído» añado. «Me he afiliado», concluye rotundo. Herí su orgullo (menos da una piedra). Se pierde hacia el funcionariado, el ministerio, la galería o el periódico. *Sta d'animo forte: / Glorioso invincibil sarai / Fin che*

il bosco di Birna vedrai / Ravviarsi, e venir contro te.

Intentan hacer pasar por necesario lo que hace años era despreciable. Tan consumadamente ignorantes, tan tramposos.

C'est toujours le gouvernement précédent qui est responsable des mœurs du suivant, en tant qu'un gouvernement puisse être responsable de quoi que ce soit. Tienes razón, maldito maestro. Han cambiado los modos pero los resultados se asemejan. Con este panorama, ¿qué nos espera? ¡En qué repugnante disyuntiva pretenden atraparnos!

La pequeña burguesía ha olvidado que abrir la caja de Pandora no implica la posesión del infierno.

—*Wohin so eilig, geehrtester Herr Sargnagel?*

—*Wohin so langsam geehrtester Herr Exercizengel?*

SONRÍE. Su sonrisa aniquila mis defensas. Yo, constructor de paraísos. Son las trompetas que llaman al Juicio final, y me siento sorprendido despilfarrando mis últimas monedas.

No es más que una nueva jugarreta. Teme que mi enfado sobrepase a mi paciencia. ¿Por qué?, sabe que estoy atrapado, que verla es la única droga que calma mi ansiedad, que puede proporcionarme la muerte.

ADELGAZO por días, fumo un cigarrillo tras otro, apesto a alcohol. Pero su perfume me envuelve como un halo que seduce a la humanidad entera. Todo el mundo me adora, menos ella. Mi mirada posee todos los destellos, ilumina todas las ciudades. A ella debe cegarla. «Me halagan esas estrellitas en tus ojos».

HAY QUE conocerlas, las ciudades, olerlas, rastrearlas, acariciarlas, susurrarles palabras de amor en las esquinas para descubrir sus secretos, palabras soeces, palabras de odio y de arrepentimiento, herirlas, pellizcarlas con furor y con dulzura, abandonarlas y volver a ellas, destilar esas miserias que todas, como un grifo abierto, manan y dejarse engañar por sus luces intermitentes.

Como a putas amables hay que prestarle atención, escuchar sus historias como se sigue a un libro sin fin, divertirlas, hacerles creer que compartimos sus debilidades, que nuestro corazón de putas permanece con ellas en una habitación sórdida, como un espejo que refleja sus vómitos. Aunque, al volver a casa, el desagüe del baño se trague, con la espuma del jabón, el perfume de putas baratas y nuestras propias promesas. Mas el conocimiento tiene sus riesgos, es un perfume penetrante y permanente, como una obsesión se incrusta, nos atrapa, suscita recuerdos inconfundibles, levanta con una brisa las losas



que lo atrapaban, pronuncia la palabra, la reinvierte y la sumerge de nuevo en el silencio de una ciudad despojada en una noche fría y brillante.

Pero al amanecer hablan sus calles, sus parques, sus estaciones, sus mercados, sus automóviles, sus edificios hablan, se enredan en una maraña de palabras aparentemente ingenuas e inocentes, palabras que reproducen lo dicho, que velan lo velado, que se venden al mejor postor en una subasta frenética de novedades apolilladas. Y aparecen y desaparecen en un juego de manos interminable en el que el conejo se confunde con el sombrero de copa, el sombrero con la cabeza del prestidigitador, el prestidigitador con la muerte y la muerte con las calles, los parques, las estaciones, los mercados, los automóviles, los edificios y el conejo.

—«**Q**UISIERA besarte», acaricio su cuello.

—«Imagino», responde. Después se aparta, dos pasos atrás: «Siento no compartir tus deseos». No puedo impedir cierta tensión en mi comportamiento. Conduzco como un *chauffeur* que teme ser contratado y procuro despistar a Madame que hace autostop tras la próxima curva. Acuden los recuerdos. No obstante, soy cons-

ciente de mi propia trampa. «No es más que un juego», me repito pero, ¿cómo convencerme? Buscaba este rechazo. Lo necesitaba. Todo habría terminado si hubiera aceptado. Si sus labios se aproximan. Si sus labios... aunque conozco el resto, ¡cómo los deseo!

Trata de convencerme de que no es así; quiero decir, de que no es un rechazo. Intenta seducirme. «Conozco esas artimañas», digo haciéndome la víctima. «Son tan viejas como nuestro mundo. Te falta habilidad para enredarme en ellas». Evito decir «ir más allá de las apariencias», «curiosidad implacable», «pasión por lo desconocido», etc. Podría ser desastroso, irremediables pasos hacia el tedio.

Está sorprendida, ¿pero he conseguido ofenderla? Hago acopio de mis recursos: *L'amour est enfant de bohème, / il n'a jamais connu de loi. / Si tu ne m'aimes pas, je t'aime; / si je t'aime, prends garde à toi!* ¿Cómo explicarte ahora, ignorante, que esto es Bizet aunque a ti te suene a Wagner? También la música es histórica. ¡Oh, Carmen!, las semejanzas que nos unen nos separan o, si prefieres en roman paladino, la ideología separa lo que la naturaleza ha unido. Tu desconocido loco preferido amó esta ópera, y tantos otros cuyos honestos

nombres conservo con ternura. ¿Debo pues, ahora que la noche es oscura, hablarte de las llamadas anónimas que, a través del teléfono, responden con la voz de la Callas?: *Si tu ne m'aimes pas, je t'aime; et si je t'aime, si je t'aime prends garde à toi!*

No temas, mi dulce Charlotte, a pesar de mi ironía, de mi cinismo, de mis descaro, a pesar de mis angustias, de mis placeres, de mis quebrantos, a pesar de mis lecturas, de mis ropajes y mis engaños aún me atrapan los dilemas morales, aún me pierde la atracción por el vacío: *Que m'importe à moi le sommeil! Les étoiles et le soleil peuvent bien dans le ciel tour à tour reparaitre, j'ignore s'il est jour, j'ignore s'il est nuit! Mon être demeure indifférent à ce qui n'est pas toi!* Lamentablemente.

«No sé nada de ti», «no te conozco». Estúpida Charlotte. ¿Para qué crees que está mi imaginación?, ¿para qué mis ojos? ¿Para qué estas manos si no puedo acariciarte, para qué estos labios sin besarte? De acuerdo, *sus misterios son del alma, pero...* las circunstancias lo exigen: lo mío es *el encanto de la dificultad combatida y el encanto de la dificultad vencida.*

ES CIERTO que cada día se parecen más unas a otras, como los libros mediocres. Si en una época la vida era un libro blanco en el que se imprimían las acciones individuales y colectivas, si los pensamientos eran notas a pie de página entre las que se incluían a los libros, glosas o recreaciones del Gran Libro, máscaras desgajadas que descubrían la verdad oculta, misteriosas revelaciones, en pequeñas dosis, del Libro de la Naturaleza y de la voz de Dios inscrita en todas sus criaturas, hoy son las ciudades las que imitan a la Gran ciudad, embadurnadas y pintarrajeadas como putas de tres cuartos para semejar a la Favorita, la Gran Cortesana, vestida y maquillada por estilistas más expertos.

HAS DESAPARECIDO. Casi por encanto dejé de ser la tierra de nadie de esta batalla.

Aunque espere tu llamada y evite salir de casa, oír música, ver la T.V., hacer cualquier ruido que pueda amortiguar el timbre del teléfono, aunque no me separe un par de metros del sagrario, tengo serenidad para no descolgarlo; he destruido el campo magnético que empujaba mis dedos hacia el cáliz que me emborrachaba, el código que, hace días, me lanzaba al éxtasis.

Sólo necesito una semana para depositarte en el poso de la experiencia. Unos días más y formarás parte del osario, te rodearán las risas y las lágrimas, los misereres y miserias, los alegres y aleluyas y los pétalos marchitos que pudieron reverdecer tus labios.

No llares. Aún gotean por las paredes de la vasija las letras del último «adiós», tu rostro impreciso en la oscuridad, la humedad y la niebla que nos aproximaba.

¿Puede esto ser amor? Evitaba su nombre. Ya te dije que cuando las redes atrapan la barca hay que citar a Maiacovski. Es la vida cotidiana.

No llamaré. Mi mundo está definitivamente clausurado para quienes, como tú, no entran en él por la puerta grande. Ahora, si puedes, utiliza los resquicios. Pero te advierto que, aunque muchos, son difíciles de descubrir. Mi corazón, secuestrado en varias ocasiones, continúa dispuesto al saqueo y a la seducción de tropa.

REUNIÓN de artistas. Se manejan nociones como «el sufrimiento del parto», «la soledad del creador ante su obra», «el desgarrar que produce la contradicción plasmada», etc. Son pintores y yo observo. Considero ridículo aventurar teorías (no estaba de humor). Y estúpidas, defensivas u oportunistas las actitudes que mantienen ante el trabajo «creativo» y el entorno. Todo es vicio o lamento, pero se evita la perversión por corrosiva y el grito por disonante. Su cabreo se enturbia con divagaciones. La mediocridad es la peor tortura, la más intolerable. Hay quien llega a la ciudad con las manos llenas y, poco a poco, le dejan desnudo. Algunos se recuperan —roban, qué remedio—, otros no levantan cabeza. La sensación de aislamiento, la decrepitud en el espejo. Y la impotencia para enganchar las propias pasiones a otras pasiones más amplias, para luchar contra los fantasmas y evitar convertirse en fantasmas, para saber que cualquier gesto individualizado es siempre un gesto repetido. La amarga sensación de paisajes perdidos y no olvidados.

Era lúcido, triste como un día frío. Y es casi claudicar sentarse para escribir estas líneas. También, conociendo mis recursos, salir a la calle, cojer un avión o autobombardearse.

El escritor: víctima propiciatoria y vampiro. Momentos en los que no he participado y observaba. Momentos en los que me dije «cuánto me gustará escribirlos», desechando «cuánto me gusta vivirlos» o quizás «cuánto me gusta vivirlos porque podré escribirlos». Irrumpe la «obligación moral»: desmenuzarlos y rehacerlos para devolverlos al mundo en sus partes y en el todo.

Es dulce sentir la sangre de la víctima resbalar por las comisuras de la boca; embriaga como el éter diacético de la morfina, y como él produce efectos sedantes. Pero todo sacrificante ansía ser inmolado, se ofrece con su víctima aguardando el momento en que ésta, arrebatándole el cuchillo, le obligue a ocupar su lugar. Aquí subyacen la máxima esclavitud y la libertad máxima: en ese contacto de pieles, instantáneo, entre el puño cerrado del verdugo sobre el vientre horadado de la víctima, como un

abrazo expiatorio de las debilidades de ambos.

¿Dónde encontrar un cómplice para tales sacrificios?, ¿cómo recuperar la esperanza en un mundo dominado por nuevos escolásticos, coprófagos de fórmulas caducas?

ESTOY acostumbrado a las preguntas sin respuesta pero soy un sentimental: aún espero la tuya.

PORQUE arrastras la ignominia. Tu reaparición ha sido banal; mis sueños están contagiados de la lepra que padeces y es ya insensible a tus agravios. No intentes atraparme de nuevo. Eras mi liberación. Recluso en las zanjas de esta ciudad infame, podría caer sobre tus garras. Eres los espinos y el bálsamo. Odio a esta ciudad. *A te, o cara, amor talora / mi quidò furtivo e in pianto; / ... / Se rammento il mio tormento / m'è piu caro il palpitar.* Perdido en el laberinto de este inmenso basurero, amenazado por las ratas, invadido por las ratas, dominado por las ratas, *si parte che ancora è buio, e ci s'arriva che già è buio*, este país de tinieblas y aullidos devorado por las ratas, *chi ci darà l'acqua per la morte?*

HE PERDIDO el pasado: un gesto difuso, algunas palabras del futuro, se sumerge en esta par el lugar que les corresponde. No lo consiguen, son ráfagas que no levantan el peso de un recuerdo, brisas que apenas acarician un deseo.

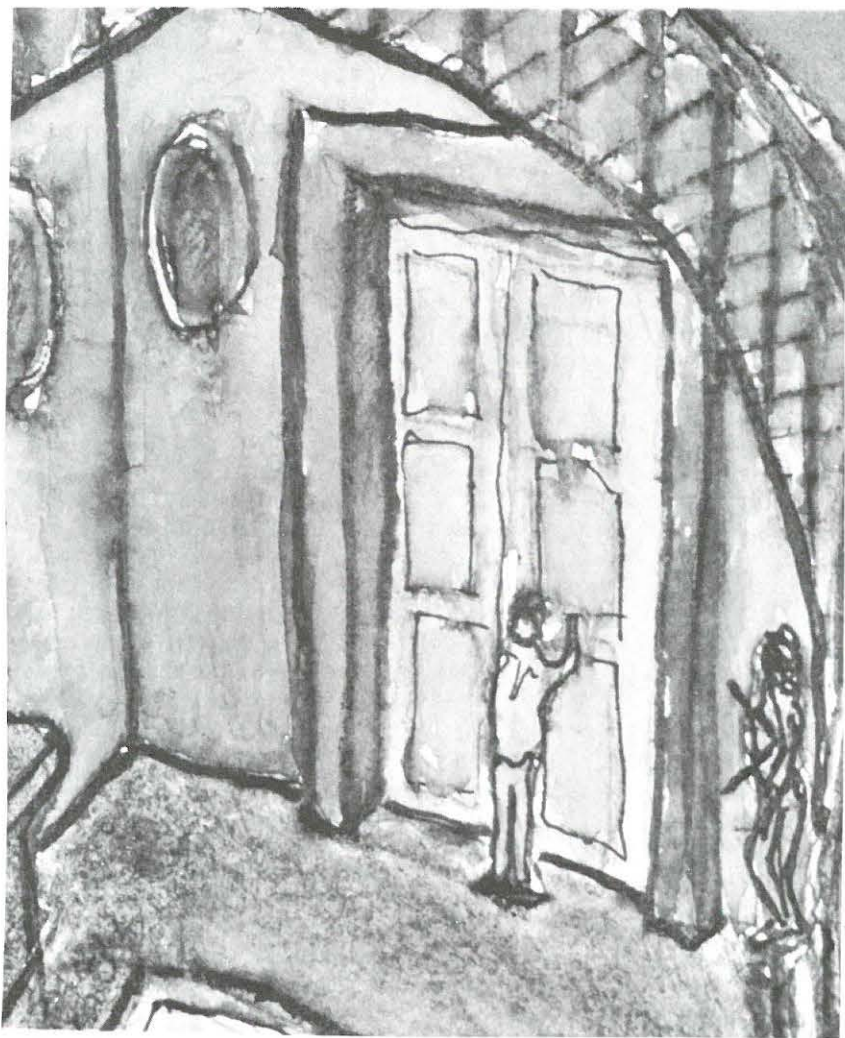
El presente se impone como un tirano que exige hasta la última gota de memoria y de futuro y encadena sus cadáveres a una pesada rueda. No hay opción para hacer lo que no hice ni para hollar antiguas huellas.

Huye el futuro, se sumerge en esta charca, apenas respira, se ahoga, los peces nadan en sus pulmones. ¡Ah!, pero debe ser atrapado, comprado, cocinado, servido y... ¿quién lanza el anzuelo?, ¿quién descubre la adivinanza?

Esa fuerza que la pasión produce se ha desmoronado con un leve soplo, como un castillo de naipes. Se bastaba a sí misma, crecía como las ramas de un árbol en los cuentos infantiles: plantar la semilla, cerrar los ojos y dejarse transportar a la morada del monstruo. Ahora sus raíces desgajadas se incrustan en mi carne. Se incendió el castillo y las llamas alcanzan el cielo, se revuelven, se enguyen y buscan el oxígeno de mis células.

Verdaderamente son tiempos sombríos, tan sombríos que no tienen fin.

PODRÍA actuar de otra manera. Demostrarle que me es indiferente, o que la amo, o que la odio; o más bien, que me es indiferente, la amo y la odio; que mis vicios están indisolublemente ligados a ella



o que es impedimento para desarrollarlos; que mi piel es el envés de la suya, mis labios recubren sus dientes y mis ojos se instalan en las cuencas de sus ojos. ¿Cómo desterrar su mirada?, ¿cómo desgajarla de mi cuerpo sin que la infección invada mi sangre?; ¿cómo impedir que sus colmillos dejen sobre mi cuello las terribles señales que aguijonearán otros?; ¿cómo, después de ella, podré seducir almas o cuerpos cándidos sin que un rumor lejano de inocencia me estremezca antes del abrazo?

ME ASOMO a la ventana. Trato de encontrar en esas luces, en esas estrellas, un mensaje suspendido en el espacio, un punto en el que confluyan nuestros deseos. Te envuelve la misma noche, a la misma luna iluminan tus ojos y la misma ciudad te cobija pero otros muros te aprisionan, otros olores te invaden, otros objetos te trastornan. ¿Es para ti la misma ciudad, la misma luna y la misma noche que yo percibo? No basta la voluntad para sumergirse en el letargo ni la consciencia del placer para abrazar el tormento. Te veo alejarte desde un navío hacia la bruma.

ATRÁS HAN quedado los días de gloria y esplendor. Para qué engañarme. Intentar atrapar en estas líneas no es más que la traducción de mi vida a un lenguaje aprendido con ayuda del diccionario. A veces me sorprende una frase, como si una mano invisible la hubiese

transcrito, otras descubro mi incapacidad para elaborarte. ¿Qué ha sido, pues, de aquella otra vida en la que cambiar el mundo parecía tan posible como para un nadador bañarse en el Ganges? Esto es un desierto sin oasis.

Aburrimiento, miedo y apariencias han conformado nuestra historia, las tres perennes fronteras con las que, en la huida, nos hemos topado. Y un fétido olor a muerte invadiendo la atmósfera. Nuestro famoso exilio interior agotó las fuerzas necesarias para atravesar esas fronteras y su capacidad para transformar los latidos de un corazón aprisionado por la corteza de un árbol, en una piel suave. Dafne se reproduce con frecuencia en esta vida pero Pinocchio es siempre un deseo de la historia.

PERO YO te amo.

Por qué, entonces vuelven las mismas imágenes de otros tiempos, otros hechos de vida, otros amores, la misma angustia y descontrol si pretendo individualizarte y concederte la facultad monoteísta de ser adorada sin condiciones? El tiempo borra hasta las líneas más profundas, respetando, únicamente, la huella difuminada en la que sólo nosotros podemos reconocer el trazo realizado por nuestra mano. Y sobre ellas esbozamos de nuevo un dibujo que oculta los errores y las felicidades antiguas. Qué capacidad para debilitar la memoria, para tratar de perderla en defensa de una conciencia mezquina para que la historia no descubra lo que siempre nos recuerda.

¿SEREMOS un perenne reflejo de otras vidas, una consecuencia, un efecto cuyas causas son productos de otros efectos, el resultado de una perversa tendencia que enlaza directamente con otras o, más bien, el resultado de una ingenua búsqueda de nuestros orígenes a través de múltiples máscaras cuyas bocas, besando nuestras bocas, estallan en una carcajada universal e insonora?

¿Es esto la locura en la que irremisiblemente hemos de refugiarnos para defender la lucidez que la pasión desprende, o hemos de mantenernos incólumes en posiciones en las que nuestros destellos pueden llegar a cegarnos?

¿Este dolor debe despojarse de sus gritos si no se une a un aullido masivo y salvaje? Aunque lo mitigue tu retorno, no desaparecerá con ningún bálsamo. Mis gritos ahogados no hallarán respuesta que los conforme, más allá de la muerte sus huellas serán visibles en mis cenizas. Sólo aquellos cuyos sufrimientos tienen un mismo origen podrán conmovirse al comprobar el triste destino, siempre igual y siempre distinto, que conduce a la perpetua persecución de un objeto inalcanzable.

Lentamente te has deslizado hacia regiones a las que la razón aconseja encaminarse con un cómplice; ¿has querido romper más drásticamente con el orden existente al soltarte de mi mano o te sacrificas al Minotauro para ofrecerme la posibilidad de encontrar la salida? No la hay. Mi vida anterior ha sido arrasada, y si sueñan viejas trombas su sonido me deja indiferente o me irrita por distraer mi atención del único tema. La obsesión no descansa. Tu lo sabes. Este es un laberinto mucho más oscuro sin tu presencia y únicamente la duda sobre tu elección me impulsa a buscarte por estas páginas. Aunque tu imagen se desvanezca tras cada sílaba y tras cada interrogación surja una nueva duda, sé que mechones de tus cabellos, fibras de tu piel y algunos de tus gestos quedan engarzados en ellas como los sonidos se encadenan en el aire, como abalorios que adornan una vestidura.

Materializar el pensamiento es también intelectualizar la materia y yo quisiera recoger esos restos esparcidos de nuestras vidas: mis ruegos, tus promesas, el estallido de furor del primer abrazo, como una rueda de fuegos de artificio que expande una felicidad absorbente; gravar con minuciosidad los milímetros de tu cuerpo en mi mente para que cada uno de sus poros sea una de mis neuronas y su olor todos los olores, su tacto todo lo que ha rozado el cosmos y mi memoria las memorias agrupadas en materia desprendida que nos reabsorbe a ambos. ¿Será posible esta síntesis en el vacío?

Sogno di un gaudio che in dolor svani... Isi placata, si schiude il ciel!

JAVIER EGEA

Tres sueños

SUEÑO PRIMERO

(Notas sobre la película del sueño)

1. 5. 1986

SALÍ DESPUÉS de tres días de reposo, tras el altercado con X.

Llevaba puesta una bata de mujer, azul claro, paño.

Cuando salí no me preocupaba excesivamente que me mirasen.

Fui al bar. Hablé. No bebí.

De pronto aparezco en un sótano. No. Es un mar. Tiburones que me persiguen. Me refugio en un sótano en donde están X, parientes suyos, todos mujeres y una profusión de niños que juegan y molestan. Es una especie de bar. En el sótano hay un acuario con terribles peces de mandíbulas feroces. Yo los miro. El sótano tiene una extraña estructura metálica, hierro forjado. X no está conmigo pero me atrae irresistiblemente. No sé cuándo me despojé de la ropa pero ahora sólo llevo puesto unos calzoncillos. Ella, unos pantalones cebrados de rojo en blanco y una camiseta de colores vivos. A ella no parece importarle que los niños nos miren mientras nos vamos excitando y yo estoy preocupado aunque no puedo dejar de apasionarme. Empiezo a acariciarla y descubro que no lleva bragas y comienzo a lamerle el sexo bajo el pantalón y a recorrer sus pechos con mis manos, todo ante los niños que juegan y miran sin darse por aludidos. X se sienta sobre mí y en un momento va a levantarse, pero yo le bajo no sé si las bragas inexistentes o el pantalón y la penetro, con lo que ella suspira soñadoramente. De pronto, sin saber cómo, estamos amándonos en la calle paralela a la del bar (en el momento justo en que yo digo a X que a los niños les pasa algo raro). X se levanta con sus poderosas caderas y sus muslos largos y sube cadenciosamente la calle hacia no sé dónde. Yo quedo tumbado ante la mirada de alguien que pudiera ser un camarero saliendo de un establecimiento contiguo. Luego salgo hacia un extraño recorrido, ahora vistiendo una bata de color amarillo, entro en varios bares, sin consumir nada, paro el tráfico para cruzar y vuelvo al bar en donde alguien dice algo sobre Boris Becker. Al fondo están los amigos. Recuerdo una sonrisa tierna del dueño. En la televisión juegan el Barcelona y otro equipo un partido de baloncesto. Despierto.

- El tiburón vino muy rápido. No había pavor en mi huida.

- Salí porque tenía que firmar.

- Cuando llego al bar dudo si ella sabrá que me encontrará aquí. Al fin, considero que sí, pues confío en aquellos días en que no era necesario citarnos en un sitio determinado, sabiendo que nos encontraríamos de cualquier forma.

- Una de las personas a las que me crucé a mi regreso al bar fue a mi prima Violeta. Me llama, pero yo continuo, sin mirarla, como si nunca la hubiera conocido, aunque sé perfectamente quién es y me llama con desparpajo familiar que a mí me resulta insultante.

- Al cruzar la calle que hace esquina con el bar un taxi viene hacia mí. Lo detengo con un gesto autoritario y a la vez de indiferencia. Cruzo, mientras el taxi se detiene bruscamente.

- Durante los escarceos amorosos los niños vienen con quejas de sus juegos. X parece ignorarlo todo. Yo puedo matar a alguien, de celos, pero no lo demuestro.

- Dentro del acuario hay tres peces de mandíbulas espantosas y de color negro, con la piel acorazada. Nadan y miran amenazadoramente.

- El sitio donde X y yo nos encontramos es un habitáculo dentro a su vez de un inmenso espacio vacío, de paredes grises de hormigón, al que se baja por una escalera metálica de caracol. Asocio el ambiente de este lugar con el de un bar *moderno* que últimamente frecuenté.

- Yo estoy sentado en una especie de sofá de lona, con la estructura metálica, frente al acuario con los peces horribles. X nunca mira a esos peces y parece ignorarlos. Los niños también, pues no hacen ningún comentario al caso y simplemente juegan y lloran; los niños están vestidos con ropas de colores vivos. También hay otras dos mujeres que creo reconocer como parientes de X, aunque no recuerdo ningún rostro, excepto el de X.

- En cuanto a las sensaciones, aparte de un inmenso vacío, sólo recuerdo el olor a su sexo cuando se lo lamía, el tacto de seda de sus pezones, el tacto de sus nalgas paradisíacas, calientes, suaves, y el momento exacto de la penetración húmeda y cálida. En ese momento ella inclina su cuerpo hacia atrás y emite un sonido de placer maravilloso.

- Las luces son tenues aunque brillantes.

- El único ruido que recuerdo claramente es el del bar, cuando regresé a él y, anteriormente, los llantos y las quejas de los niños. Pero mi cabeza está a punto de estallar.

- El sofá metálico y nuestra postura son idénticos dentro del sótano y en el momento de hallarnos amándonos en la calle, antes que ella se marche. Sé que iba para alguna cosa en concreto, pero no recuerdo a qué.

SUEÑO SEGUNDO

4.5.86

TENGO UN APARTAMENTO.

En el sueño es evidente que mi calidad de inquilino es la de estudiante. El profesor H se encuentra como por encanto aposentado en mi cama (poco a poco da la impresión de irse apoderando del lugar). Ha establecido su despacho dentro de mi cama: introducido bajo las sábanas, trabaja en apariencia sobre unos papeles (aparentemente, porque sin duda hay en él una mirada, soslayada hacia mí, de autoridad fingida) y me da la espalda y me mira por encima de su hombro izquierdo. Yo le tuteo, sin servilismo, pero siento en mí una sensación de duda ante lo que está sucediendo. ¿Por qué ese señor (al que tuteo) está en mi cama y parece estar en aquel aposento como si fuera suyo, cuando no lo es? ¿Más aún, cuando ese mismo señor acaba de suspenderme en un examen y tras hablar con él no supo atender mis justas demandas? Todo esto ocurre en un espacio/sueño. Vuelvo al lugar (lo deduzco porque recuerdo que le comenté a *alguien* de gran confianza lo sucedido, pero es un recuerdo muy vago, como una frase intercalada entre dos abismos) y sigue allí instalado el profesor. Recuerdo que la primera vez yo me introduje también en la cama y dormí, tras algunos comentarios más o menos formalistas con él. (El comentario con el amigo de confianza fue sobre esto, aludiendo a que cuando desperté el profesor ya se había marchado). Cuando regreso al apartamento, en la segunda ocasión, el profesor sigue allí instalado, aunque ya no está en la cama o al menos así creo recordarlo en el sueño. Ahora está levantado y además hay con él una niña pequeña, que deduzco hija suya. En un momento, creo que mientras yo estoy mirando algunas cosas en los cajones de mi armario abierto, no recuerdo si con alguna finalidad (no hay ropa o al menos no la recuerdo pero sí varias *chinas* de haschís pequeñitas, unas envueltas en papel plata, otras no. Concretamente, una de las *chinas* sin envolver es la que creí haber perdido, pues había quedado en un bolsillo del pantalón que dí a lavar, y la reconozco perfectamente y por un momento pienso en la buena solicitud de la criada y lo

agradezco), el profesor se halla tras de mí, mirando también y yo pienso que está violando mi intimidad y por qué permito que ese individuo despreciable viole mi intimidad; en ese momento oigo un extraño ruido y giro la cabeza para observar: la niña pequeña ha caído presa de un ataque que la va convirtiendo en un monstruo que se convulsiona hasta quedar hecha una muñeca de trapo de rostro envejecido (es exactamente esta sensación, transcurrida en un tiempo que se me hace larguísimo), tendida en el suelo. Yo miro hacia el profesor, que ya está en un rincón de la habitación. La sensación durante el sueño es la de alguien que no se atreve a intervenir hasta consultar a quien, por ser el padre de la niña, ha de decidir, pues seguramente conocerá la solución al problema. Pero a la vez veo a un hombre arrinconado que parece mantener unos absurdos rasgos de autoridad. Es así que el profesor me dice: *coge a la niña y métela en la cama*. Yo miro a la muñeca de rostro envejecido (es como de trapo), la levanto del suelo y la llevo en brazos hasta el lecho. Inmediatamente, siento que he de hablar con el profesor, preguntarle si se trata de un caso de epilepsia, indagar para consolarle. El profesor se mantiene siempre distante, aunque en la última escena del sueño ambos estamos mirando por la ventana mientras yo le consuelo.

- Tanto este sueño como el de X parecen suceder en el espacio casi de duermevela en que tengo la sensación de que voy a despertar.

- Pienso contar todo esto a B y entonces siento que ya se lo conté en otra ocasión. Igual me ocurrió ayer cuando C comentó lo de la música nórdica.

SUEÑO TERCERO

5.5.86

PASO POR un quiosco ya cerrado. Parece como si fuera de amanecida y las calles tienen un aspecto abandonado. En el mostrador del quiosco hay varios *señaladores* de libros, algunos que reproducen el anagrama de *Cincuentenario Federico García Lorca*, negros, alargados, como el programa general del mismo. Tomo algunos de éstos con una sensación mezclada de clandestinidad y despreocupación (sé que en un momento pretendo mirar atrás, por si alguien me ve, pero doy por hecho que los *programas/señaladores* están ahí para cogerlos libremente). Esto sucede exactamente en Plaza del Carmen o al menos es la sensación que recibo. Guardo los programas en mi carpeta de color negro (la reconozco en ese momento exacto, pues en su departamento interior guardé algunos programas en otras ocasiones, por ejemplo, en la

Escuela). Subo por una calle que debe ser Reyes Católicos y pronto me hallo en un lugar que reconozco como un antiguo palacio ahora destinado a oficinas de algún organismo oficial. Decía Reyes Católicos, pero luego recuerdo que en el sueño, a partir del quiosco, fue por unas calles con aspecto de *medina* antigua (que yo mismo creí haber recorrido en otra ocasión junto a un amigo que hacía de cicerone y ahora, en el sueño, rememoro interiormente aquella ocasión); reconozco algunos lugares, aislados, como si fuese un pasadizo secreto que sólo a veces se iluminase. Todo es penumbra y las luces son ténuas y los colores apastelados, con la textura de las cuevas del Sacromonte. En esto, una mujer de aspecto agitanado, gorda, ancha, parece guiarme y con un velón en una mano iluminar el camino; me precede y su andar es lento y seguro, con el aplomo indiferente de quien conoce perfectamente el camino. Uno de los sitios que reconozco es una casa que identifico con un burdel, por lo que me contaron en aquella ocasión que creo recordar, en el sueño. Tras unos cortinajes raídos (blanco sucio) aparece un paisaje de medianerías, dantesco, de gruta de película de ficción, en el que ya claramente se destaca en alto el burdel (que me contaron) con un rótulo que no consigo recordar, pero que en el sueño me produjo una sensación cómica. Sin más, me encuentro en aquel lugar de oficinas en donde recuerdo a un empleado gris, de aspecto enfadado, ocupado en algo sobre su mesa en un rincón (estaba recostado hacia atrás y me miraba con gesto adusto, aunque sin hacerlo abiertamente); también, quizá, vagamente, alguna empleada deambula en el tráfico de la oficina, con papeles abrazados contra el pecho. Parece que hubiera ido allí a algo concreto (recibo una sensación de mis días de oficinista en activo), pero paso indiferente (o al menos en apariencia) entre ellos y me encuentro en las escaleras *antiguas* del palacio, bajando (también estuve allí en otra ocasión acompañado del personaje citado) hacia la salida. Durante este trayecto voy sintiendo que necesito robar algo de aquel lugar, y es una sensación recibida en anteriores ocasiones, pero sé que esta vez lo voy a llevar a cabo. Tomo un objeto de anticuario, un barrote forjado que bien pudiera servir de atizador del fuego (ya no sé en qué momento sentí que *atizador* es una palabra muy destacada en relación con mis lecturas, sobre todo los *atizadores* con que se cometen los crímenes en las novelas de intriga) y lo llevo conmigo hacia la salida, visiblemente, sin ocultarlo, aunque con una cierta desconfianza interior. Pero de pronto no sé dónde está mi carpeta, la he debido olvidar durante el trayecto de bajada e intento volver a buscarla, siempre con aquel objeto en la mano. Pero de pronto no sé dónde está mi carpeta, la he debido olvidar durante el trayecto de bajada e intento volver a buscarla, siempre con

aquel objeto en la mano. Pero no encuentro la manera de regresar al lugar, pues la escalera se ha convertido en un laberinto, como si al hacer reformas en el palacio se hubiesen quedado dos escaleras diferenciadas (estoy seguro de que alguna vez hice aquel recorrido, pero acompañado) y no sé ahora cuál debo elegir para recuperar mi carpeta, que supongo una prueba delatora de mi hurto (aunque constantemente, en el sueño, procuro autoconvencerme de que el hecho no tiene demasiada importancia y estoy dispuesto a dejar perder mi carpeta, aunque también me resisto a esto, no sólo por su condición de *cuerpo del delito* sino por contener papeles personales, valiosos al menos para mí). Busco una y otra vez el camino correcto. En una de éstas creo descubrir merodeando al *compañero* aquel de otras ocasiones. Quizá cruce algunas palabras con él o le justifique mi presencia allí. No recuerdo. Pero sigo sin encontrar el camino ni la carpeta. De pronto, cuando voy a entrar por la puerta principal, intentando andar los pasos con ordenamiento (pues en el sueño estoy ofuscado) para así dar con el camino, me topo con toda la corporación y su cohorte, pompa, fasto y boato, que salen como de una iglesia (esta es la sensación que recibí: la salida de la procesión del Corpus, cuando la veía y oía de pequeño salir de la catedral) y las campanas suenan o ya han sonado (pero la sensación de campanas está en mí). Yo llevo el objeto robado en una mano y pongo un cierto interés en disimular, aunque no demasiado, sencillamente me hago el despistado, pensando que no se atreverán a reprocharme nada a pesar de saber perfectamente lo ocurrido. Ya no recuerdo nada más de este sueño. Pero de inmediato estoy en un lugar de ambiente festivo, de celebración (aquí el recuerdo es menos preciso), en donde seguro que hay rostros familiares: padres o madres de alguna novia o gente así. Sin más, tras deambular por aquel lugar en donde las gentes están sentadas o de pie y comen, beben y conversan, voy sin dudarlo hacia una mujer sentada de espaldas a mí o, mejor, me acerco a ella por la espalda, con picardía, graciosamente, seguro de mí, y, con voz acaramelada y tenue pero grave, le espeto una frase cariñosa de reconocimiento. Es una mujer a la que conozco perfectamente y no he visto desde hace años. Fuimos amantes. Ella (antes de volver la cabeza ya me ha reconocido, pues hace algún comentario al caso) se gira y me topo con un rostro reconocido, de gran belleza, pero más madura que entonces y más bella, pues la conversación se desarrolla con gran ternura. Ella es ahora la que habla. Yo la escucho. Me cuenta que tiene tres hijos y que con quien debiera estar es conmigo y no de madre abnegada, pero serenamente, sin tragedia, con picardía, con ternura. Yo la escucho. Muy poco antes de despertar pienso que debiera llamarla algún día■

EL CURSO DE LOS ASTROS



Merecería figurar en el martirologio. Cuando tenía tres años firmaron el pacto de Pittsburgh y se constituyó el gobierno checo en el exilio de París, se independizó Praga y Masaryk fue elevado a la presidencia de la República.

«En esas luchas ásperas y sangrientas —decía desde los brazos que se prolongaban a la muleta—, el enemigo estaba enfrente. Era necesario combatirlo y vencerle. Eramos soldados que no teníamos tiempo de discutir, de interrogarnos, porque la lucha que nos había sido impuesta, no lo permitía».

Vida Ejemplar de San Arturo London. En 1946, el Partido Comunista obtiene una victoria condicionada en las elecciones checas. Dos años después, dimiten doce ministros por la influencia comunista en la policía y las depuraciones se iniciaron en el 51.

—«Es en esas circunstancias como perdemos esta dimensión humana indispensable— explicaba el hombre cuyos ojos lo habían visto todo—: el espíritu crítico, la capacidad de dudar».

1968. Constantino Costa-Gavras y Jorge Semprún viajan con London a Praga. Pretenden localizar exteriores para trasplantar a la cinematografía *La confesión* (*L'aveu*, publicada ese mismo año), la obra autobiográfica que relata los pormenores del hecho durante el proceso Slansky, al que sobrevivió. El mismo día en que llegaron a la capital de la Primavera, los tanques soviéticos invadieron el país.

—«En 1931 tuve una prime-

ra actividad política importante y entonces conocí la cárcel. Tres años más tarde, viajé clandestinamente a Moscú».

London había nacido en Ostrava, centro minerosiderúrgico de Checoslovaquia, en 1915. Su padre había militado en filas socialistas y en 1980 su cabello era blanco, se expresaba, durante su único viaje andaluz, en un español difícil —heredado de su esposa Lise, que hablaba, por otra parte, de forma continua con sus manos—, y aprendido iniciáticamente en las trincheras del 36.

También en 1980, la Unión Soviética había viajado hacia Kabul: «Estoy en contra de la invasión de Afghanistan. Ayudar a la revolución ha sido sólo una excusa —me decía—. En Afghanistan no ha existido nunca un movimiento revolucionario como se pretende. Convenzámonos de que no se puede llevar la revolución en las bayonetas. Lo que ocurrió en Afghanistan no es otra cosa que pequeños brotes, pequeños golpes de estado dentro de un régimen tribal, que no guarda relación alguna con un movimiento revolucionario».

Costa-Gavras lograría hacer la película, con Yves Montand y Simone Signoret. Montand acudiría al domicilio parisino de London, para tributar liberalmente el duelo de su amigo

Dudaba Artur London

comunista. Semanas más tarde, su viuda Lise volvió a visitar España. Su padre era minero y del Partido, y ella, a los catorce, militante de las Juventudes Comunistas en Vénissieux, a dos pasos de Lyon. Desde el 34 al 36, residió en la capital soviética, donde conoció a Artur y contrajeron matrimonio: «Pienso que España ha comenzado un camino democrático y es importante que haya escogido este camino. Hay muchas dificultades y la herencia de cuarenta años de franquismo es pesada, pero hay esperanzas, muchas esperanzas...».

Tres meses después del inicio de la guerra española, Lise regresó al país de sus antepasados para combatir en un conflicto que podía decidir el futuro del continente. Su esposo la seguiría un año después: «El pueblo afgano tiene derecho a escoger su propio gobierno».

—«Hicimos la guerra en las Brigadas Internacionales, pero en frentes distintos. Lise, hasta noviembre del 38, en que nació Françoise. Yo proseguí hasta la caída de Cataluña, en febrero de 1939».

Field había aparecido como un fantasma. Su inesperada resurrección cerraba el expediente abierto por el «Proceso contra el centro de conspiración contra el Estado dirigido por Rudolf Slansky». Sólo tres supervivientes y London fue uno de ellos.

Le llamaron Gerard durante la resistencia francesa. Responsable nacional del M.O.I. (Mano de Obra Inmigrada). Lo arrestan en agosto de 1942, cuando París había dejado de ser una fiesta y Rick sacaba apresuradamente a Ingrid Bergman de Casablanca y el feudo del gobierno de Vichy. London había organizado la propaganda antihitleriana entre las propias tropas de ocupación.

—«Me acusaban de terrorismo y comunismo. No sabían que, además, yo era judío».

Diez años de trabajos forzados: La Santé, Poissy et Blois, Mauthausen: «Hay que terminar con la existencia de los bloques y es necesaria una Europa fuerte con un contenido democrático y progresista. Lo mismo deseo para África y los países americanos».

Lo rehabilitaron en el vigésimo congreso del Partido, en 1956: oficialmente había dejado de ser espía de Tito.

Lograron tomar el campo antes de que llegara el ejército aliado. Había sido uno de los principales artífices del Comité Internacional Clandestino de Solidaridad y de Resistencia. Tampoco a su esposa Lise le había ido mejor la vida: manifestaciones y panfletos clandestinos, participa en las ocupaciones de alcaldías, durante 1940, para reclamar el regreso de los prisioneros de guerra, la distribución de carbón y aviataillamientos, y dos años más tarde, llama a la lucha armada por las calles de París.

En 1980, no andaban bien las cosas en Checoslovaquia, relataba Lise: «Quinientos mil comunistas han sido excluidos del Partido y la exclusión no significa sólo la retirada de un carné, sino la descalificación profesional incluso... La gente que no pierde su trabajo, sus hijos no pueden estudiar».

El embarazo, tal vez, le salvara la vida. Trabajos forzados a perpetuidad, dice el Tribunal del Estado, y el nombre de su prisión es Ravensbrück. London está cansado. Entre sus pertenencias, la Legión de Honor, la Cruz de Guerra con palmas y la Medalla de la Resistencia.

—«La pregunta me la formularon tras el vigésimo congreso, varias veces. En Checoslovaquia los jóvenes la repetían a los hombres de mi generación: *O érais complices, o érais imbéciles*. Otra cuestión me ha sido planteada con frecuencia: *¿Cómo, tras haber sufrido tales pruebas, puede creer aún en el socialismo?* Es imposible comprender el mecanismo de la confesión, la actitud de los acusados durante su arresto y ante el proceso, si no se incluye en esta explicación lo que fue nuestro sistema de vida y de pensamiento, nuestro estilo militante, hecho de confianza total, de fidelidad sin condiciones. Los hombres que no han conocido la vida y los combates de mi generación no pueden nunca extraer exactamente el sentido de todo ello».

Es la casa de Andrés Vázquez de Sola, sobre la costa de Málaga, en 1980. El litoral próximo, los cuadros de la villa y el exilio del que lentamente regresa el dibujante nacido en San Roque, acompañan la conversación con Artur y con Lise: «La situación actual de Checoslovaquia es la de un país ocupado. No es una situación clara, ni mucho menos. Afortunadamente, hay grupos que luchan con mucho coraje. Basta citar el V.O.N.S. o la Carta 77. No se lucha por un sistema distinto, nosotros creemos en el comunismo, sino porque se apliquen los derechos humanos y que se aplique la constitución checoslovaca. No luchan contra el socialismo, sino por que se apliquen las leyes con justicia. Es muy difícil ser comunista, hoy día, en Checoslovaquia. Y luchan por el espíritu de la Primavera de Praga y por que, un día, el socialismo se identifique con la libertad, que es el único socialismo que existe y al que llegaremos».

La guerra concluye, Renoir y Prevert llevan un cierto lirismo al cine y London, que se llama Gerard, viaja a Suiza para reponerse. El viaje lo ha organizado Socorro Rojo Internacional y un hombre al que llaman Field, y a quien años más tarde se tendría por espía yugoslavo.

«En 1949 fui nombrado viceministro de Asuntos Exteriores en mi país. Ese mismo año tuvo lugar el proceso Rajk y dos años después, en enero, fui detenido, acusado de espionaje y condenado, tras largos meses de interrogatorios y torturas, a cadena perpetua».

Cuentan que ella lo supo por la megafonía de la fábrica y que durante algún tiempo, también creyó en la culpabilidad de su esposo: «El proceso fue una mascarada terrible. Once de los que fueron sometidos a juicio, fueron ejecutados».

En 1956, Kruschév condenó los crímenes de Stalin. En el 68, London recuerda una pintada en Praga, *Lenin, despierta, que Breznev se ha vuelto loco*: «La rehabilitación fue formal, no real. La desestalinización en Checoslovaquia fue muy lenta. Ninguno de los implicados en el Proceso Slansky fue reintegrado en su función ni en otra similar. La verdadera rehabilitación no llegó hasta la Primavera de Praga».

El presidente Svoboda impone a London la orden de la República. Era mayo de 1968, quince años después de que Lise y Raimond Guyot, del Partido Comunista Francés, se bajaran el cobre para obtener su libertad: dieciocho años después, London falleció creyendo todavía en el socialismo de rostro humano. JUAN JOSÉ TÉLLEZ RUBIO.

El cuento español de postguerra

El Aula de Narrativa de la Universidad de Granada ha basado su actividad de este curso en la organización de ciclos cerrados: cuento de postguerra y novela policiaca. El director del Aula señala en este artículo las líneas utilizadas para el estudio del primero de sus cursos.

Es en la segunda mitad del siglo XIX cuando el cuento literario moderno, tal y como hoy lo conocemos, logra su configuración literaria definitiva, alcanzando una extraordinaria fortuna y forjando su tradición literaria. El hecho no es ajeno a la extraordinaria proliferación de la prensa periódica en este período. Ya Clarín, en uno de sus paliques titulado *La prensa y los cuentos* (1), testimoniaba el fenómeno, resaltando el trascendental papel jugado por el periódico en el desarrollo y cultivo del cuento. Efectivamente, en un momento en que cada escuela, cada partido e incluso cada persona encuentra en la prensa su propio portavoz, periódicos y revistas como *Blanco y Negro*, *La Esfera*, *La Ilustración Artística*, *La Ilustración Española y Americana*, *El Imparcial*, *El Liberal*, *La Epoca*, *El Herald*, etc., e incluso publicaciones especializadas como *El Cuento Semanal*, ofrecen sus páginas al cuento, contribuyendo de este modo a su extraordinario cultivo y, de alguna manera, condicionando también, obligándolo a ceñirse a los límites precisos de su corto espacio, su propia estructura formalmente. El cuento se convertía así en el género ideal no sólo para servir de cauce a toda la topiquizada temática de las viejas formas narrativas, resucitadas ahora por los románticos, sino para adaptarse de manera radical a la actualidad inquieta y febril de una nueva vida marcada por el asedio huido del tiempo que imponía una nueva dinámica.

Su cultivo por parte de autores como Emilia Pardo Bazán, sin duda alguna uno de los cuentistas más prolíficos de toda la literatura universal (2), Clarín, Valera, Trueba, Alarcón, Fernán Caballero, etc., contribuyó de manera decisiva a este desarrollo (3).

Este período aureo continúa hasta principios de siglo con el aporte de nombres tan fundamentales como Valle-Inclán, Pío Baroja, Azorín, Unamuno, etc., válidos por sí solos para prestigiar un género e impulsar su evolución y cultivo.

En la década de los veinte se produce un decaimiento del género, en medio de una atmósfera dominada por el ideal estético de la «deshumanización del arte» y el consiguiente modelo de una prosa lírica, ajena a la esencia argumental que define al género literario cuento.

La guerra civil supuso una ruptura total a todos los niveles. En el vacío espiritual y la desorientación en que vivían los escritores, una de las primeras tareas que les vinieron impuestas fue precisamente la urgente necesidad de crear una tradición literaria en esos momentos inexistente. Por los años cuarenta comienzan a publicar sus cuentos autores como Sánchez Silva o Cela; desde luego, en tiradas muy cortas que apenas llegan al público. Como tampoco llegaban las obras que por entonces publican Max Aub o Francisco Ayala en hispanoamérica. Estos escritores, junto con Ramón J. Sender, Rosa Chacel, etc., pertenecen a la generación que podemos llamar «de la guerra ci-

vil» (4). Se trata de un grupo de autores que viven de forma directa la contienda y que, de alguna forma, quedan marcados por ella, hasta el punto de que aunque algunos de ellos ya habían publicado parte de su obra antes de la guerra civil, se puede decir que, en su conjunto, su estética y su orientación general obedece a las tendencias y preocupaciones emanadas de la experiencia concreta de la guerra.

Fue la generación siguiente la encargada de tomar conciencia de la necesidad de una nueva literatura. Sus miembros se vieron obligados a desarrollar su obra en medio del vacío y el desconcierto general de la España de la postguerra. Por eso asumieron pronto la urgencia de crear una nueva conciencia literaria. La temática de sus obras no podía ser otra que la realidad social circundante y los recuerdos de una niñez, en la que todos vivieron, desde posiciones distintas, la crueldad y la desolación de la guerra. La incomunicación, la rutina, la angustia, la sordidez de un mundo degradado, constituyen el registro fundamental de sus obras. Y, desde luego, el cuento era el género que mejor se adecuaba para la expresión de esta temática. Una nueva realidad pedía expresión de manera apremiante y encontraba en el cuento el receptáculo ideal para servirle de cauce.

Un hecho fundamental para el desarrollo del cuento en este período fue la asunción de esta toma de conciencia por parte de la prensa del momento. Revistas y periódicos, como *ABC* o *Ya*, comienzan a dar importancia a estas obras, que acogen en sus páginas. Para los autores noveles ello representa la oportunidad de ver publicados sus primeros trabajos. Se crean numerosos premios que como el *Leopoldo Alas*, el *Sésamo* o el *Café Gijón*, contribuyen a prestigiar al género y sus autores. También surgen algunas nuevas editoriales que comienzan a publicar colecciones de cuentos.

Estamos en la década de los cincuenta. Una época de «rit-

mo lento» en la que, como señala Carmen Martín Gaité (5), era mucho más fácil la «búsqueda del interlocutor». Es el momento de las tertulias, los cafés y las conversaciones literarias. Comienzan a llegar los ecos del existencialismo francés y el neorrealismo del cine italiano, movimientos que sin duda operan en el inconsciente colectivo de estos autores. El punto de referencia es Ignacio Aldecoa, y junto a él Sánchez Ferlosio, Fernández Santos, Martín Gaité, etc. Nombres de una generación, a la que también pertenecen Cela, García Pavón, Delibes, Ana María Matute, Alonso Zamora Vicente, Grosso, Benet, etc. Todos ellos aprendieron a escribir escribiendo cuentos, ensayando todas las posibilidades de un género que tenía independencia y carácter propio y al que cargaron, además, con el valor testimonial de la época conflictiva que les había tocado vivir. El cuento los marcó para siempre, y aunque la mayor parte de ellos pasaron más tarde a cultivar la novela, género que domina ya la producción literaria en la década de los sesenta, cuando desaparece ese entusiasmo febril por el cuento y los periódicos y editoriales le retiran su favor en beneficio de la narrativa extensa, siempre delatan en su producción literaria los vestigios de su período de formación, etapa de aprendizaje en el oficio de la literatura, en su género, testimonio de la realidad apremiante de una época, que les enseñó a aguzar los sentidos para expresar solamente lo sustancial de las cosas. JUAN PAREDES NÚÑEZ.

(1) *Palique*, L. Victoriano Suárez, Madrid, 1983, pp. 27-29.

(2) *Vid.* Juan Paredes Núñez, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Granada, 1979.

(3) *Vid.* Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, 1949.

(4) *Vid.* Erna Brandenberger, *Estudios sobre el cuento español actual*, Editora Nacional, Madrid, 1973.

(5) *Cuentos completos*, Alianza Editorial, Madrid, 1978.



F. Catalá-Roca

Versiones de la coca

Bret Easton Ellis, *Menos que cero*, Barcelona, Anagrama, 1986.
Jay McInerney, *Luces de neón*, Barcelona, Edhasa, 1986.

Al parecer estamos asistiendo a la cristalización de la novela de los ochenta. Muestras de ello habrían de ser las novelas de Ellis y McInerney, mientras esperamos la aparición en el mercado de la revelación definitiva que, nos lo aseguran ya, será la obra de Leavitt. Por el momento, la impresión que producen *Menos que cero* y *Luces de neón* es la de una vinculación con la tradición literaria americana del siglo veinte mayor de lo que la presencia de determinados signos externos quieren simular. Lo curioso es que son esos signos externos los que probablemente permiten establecer un parentesco entre dos novelas bastante alejadas entre sí por lo demás. El consumo desaforado de coca al que se dedican por igual los miembros del reparto de ambas narraciones, su irrenunciable vocación a consumir capítulo tras capítulo en discotecas atestadas y el inequívoco parecido en la indumentaria de algunos de los figurantes, demuestran poco más que el hecho de que tanto Ellis como McInerney se están refiriendo, por lo que toca a la ambientación, al mismo país en fechas muy próximas.

Quizá lo que ocurra es que la lectura que prevalece de esta última literatura americana no desea pasar de ese nivel anecdótico. Existe una tendencia generalizada a creer que este fin de siglo ha de carecer de auténtica escritura. El dictamen procede de los conocidos tópicos de la TV y la estética del videoclip, el imperio del ordenador y otras hipótesis que se acumulan para explicar un fenómeno que, sin embargo, se resiste a producirse: el definitivo agotamiento de la galaxia Gutenberg. El propio Leavitt profetiza esa ausencia para la generación inmediatamente



posterior a la suya. Mientras tanto ellos se presentan como habitantes de un espacio que después habrá de quedar vacío. Para sus mayores, que efectuaron idéntica predicción, pueden perfectamente ser los primeros impostores, extraños instalados precariamente en un terreno que no les pertenece, apariencias animadas tan sólo por la necesidad de la industria editorial de seguir produciendo moda en tanto se procede a la inevitable reconversión.

Más allá de estas simplificaciones se puede encontrar algo distinto que, como se dijo, hace dudar de la proximidad de ambos escritores.

El cocainómano A, un tipo muy rubio con el pelo muy corto, más bien rico y adolescente, vive en la costa oeste rodeado

de personajes que responden a las mismas características con algún cambio circunstancial por lo que hace al sexo o la marca del coche que conducen (distintos modelos de BMW o Porsche, diversas variantes de hembra o varón). Todos juntos se dedican a tratar de superar los records de depravación establecidos por el Harry Chinaski de Bukovski, lo que consiguen con facilidad gracias a unas condiciones financieras sensiblemente mejores, moverse en el muy liberal ambiente cinematográfico de Hollywood y, probablemente, no haber leído ni a Bukovski ni a ningún otro marginal de la vieja escuela.

Sin embargo, el cocainómano A encuentra en todo ello un enorme desconcierto que trata de paliar mediante el refugio en el recuerdo hecho jirones de un pasado muy cercano. De éste le queda, por ejemplo, un póster de Elvis Costello en el que está escrita la palabra «confianza». Pero Costello cantaba *Menos que cero* y ese es ahora su presente. Ellis lo describe como una pesadilla en la que si te importa lo que ocurre es aún peor.

El cocainómano B protagoniza una historia más clásicamente urbana. Vive en la costa este, es algo mayor que su cofrade A y sus problemas son distintos. Recuerdan bastante a los que estructuraban la novela de Kirkwood P.D. *Tu gato está muerto* y tienen que ver con la renuncia a seguir creyendo en la posibilidad de una existencia relativamente estable. Su respuesta no es el desconcierto, sino un fatalismo digno de Philip Marlowe. Con él comparte también un notable sentido del humor. Esa distanciada ironía le permite no ver la gran ciudad como un absoluto infierno y gastar con las luces de neón una tolerancia que Ellis no parece tener ni con el sol de California.

La diferencia entre el tono casi elegiaco de éste y el más sosegado de McInerney la pueden dar estos fragmentos relacionados con la ausencia de uno de esos objetos imprescindibles para ambos cocainóma-



nos y que los hermana falsamente: las gafas de sol.

«(...) gente que se volvía loca por tener que vivir en la ciudad. Imágenes de padres que estaban tan hambrientos e insatisfechos que se comían a sus propios hijos. Imágenes de chicos de mi edad que levantan la vista del asfalto y quedan cegados por el sol» (*Menos que cero* pp. 181-182).

«(...) la luz es como un reproche materno. La acera brilla cruelmente. Visibilidad ilimitada. Ves un taxi y lo paras, pero recuerdas que no tienes dinero. El taxi frena, te acercas a la ventanilla y dices: —He cambiado de idea. Prefiero caminar un poco.

—Imbécil— arranca con un chirrido de neumáticos». (*Luces de neón* p. 17) IGNACIO MENDIGUCHÍA.

Otro ángel caído

Peter HÄRTLING, *Hölderlin*, Montesinos, Barcelona, 1986. Traducción de Thomas Kauf.

Como antes lo fue para el dramaturgo Peter Weiss, para Peter Härtling (Karl Marx Stadt, 1933) Hölderlin es un emblema: signo de una imposibilidad de domiciliarse en el mundo. HZrtling convierte la peripecia de Hölderlin en un relato: toda historia, nos dice, acaba siendo en manos de los historiadores, un modo de ficción. Manejará estampas de época —visiones del monasterio de Denkendorf, de las orillas del Neckar, de una Tübinga miserable y estrecha— y las fundirá, deritiéndolas, con el testimonio caliente de la propia mirada. El narrador baraja cartas, grabados, escritos, actas y retratos de hace doscientos años, y se le mezclan con una monografía (¿la de Nancy Milford?) sobre Zelda Fitzgerald, la mujer de Scott Fitzgerald, que también, como Hölderlin, murió loca, quemada en el incendio de un manicomio; las novedades, que Hölderlin atiende de espectador y esperanzado, sobre la revolución en Francia, desaparecen relampagueantemente, en la mesa de trabajo de Härtling, bajo un suelto periodístico que informa de la dictadura salazarista recién derrocada en Portugal.

La intercambiabilidad de los tiempos la muestra Härtling en

Ilustración alemana, sino su propia época: la década séptima del siglo XX.

«Lo que uno es se rompe», escribió Hölderlin en su *Empédocles* (y he aquí una fuente imprescindible del *Crack-up* de Fitzgerald): las vicisitudes que Härtling nos cuenta cumplen una operación de agrietamiento, desde los diez años que Hölderlin pasa en los conventos de Denkendorf y Maulbronn y el seminario de Tübinga a su encierro definitivo, perdida la razón, en la torre del carpintero Zimmer. La minuciosa pasión restauradora de Härtling investiga las condiciones materiales de ese proceso de quiebra: la cámara busca los encuentros de Hölderlin con Wilhelmine Marianna Kirms, Charlotte von Kalb y Susette von Gontard; toma al poeta, convertido en preceptor, en una incómoda situación imposible a medio camino entre la servidumbre y los señores; lo sigue, fractura a fractura, hasta la caminata enfebrecida y final que lo lleva de Burdeos —donde recibe la noticia de la muerte de su enamorada Susette— a la casa familiar de Nürtingen.

La mecánica de la destrucción de Hölderlin funciona en los conventos que lo educan, entre los burgueses que lo contratan como enseñante, en la suavidad lastimera y lastimante de su madre y hermanos, entre sus modelos —Schiller lo trata con una condescendencia

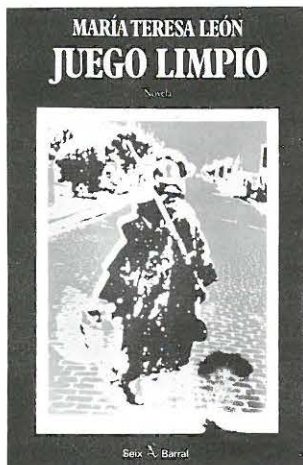


su juego con las formas verbales: presente y pretérito se solapan e invaden entre sí. El novelista nos acerca a sus personajes porque los sabe nuestros próximos: estos fantasmas que cruzan del siglo XVIII al XIX, ¿no proyectan sus sombras sobre las nuestras? ¿No son, más que antepasados, contemporáneos? Para descubrirnoslos, Härtling refuerza los fieles datos escuetos de las biografías canónicas con un aparato inventado de gestos mínimos y detalles cotidianos: los diálogos del círculo de Hölderlin sueñan, dentro de esta estrategia, como palabras imaginadas en una ensoñación. Pero el eje de las meditaciones de Härtling —que dota al poeta romántico de una tangibilidad imposible en la que incluso la luz y los olores cobran relieve— no es la intelectualidad radical de la

heridora— y condiscípulos: su imagen día a día deteriorada resalta frente al brillo de los acomodadizos Hegel y Schelling. Pero si Peter Weiss, en su Hölderlin (1971), representó la caída del poeta como resultado del equilibrio imposible en una tierra de nadie ajena a los siervos y a los amos, HZrtling se limita a subrayar la inhabitabilidad de un mundo inarmónico. En un universo así, la locura también es una forma de aceptación: Hölderlin, que conoce el peso de los sin nombre, de los horribles, de los poderosos, termina su vida, en su clausura de enajenado, recibiendo a los curiosos que lo visitan con cortesías y reverencias. Todos le merecen las más elevadas fórmulas. Todos le son eminencias, excelencias, altezas reales, santidades, enemigos. JUSTO NAVARRO.

María Teresa León, *Juego Limpio*, Seix Barral, Barcelona, 1987.

Publicada en Argentina, en 1959, *Juego limpio* es una de las novelas más interesantes sobre la guerra civil. María Teresa León consigue describir un ambiente a veces poco conocido: el ambiente no épico, la supervivencia cotidiana que acompañó silenciosamente a las grandes batallas y a los conocidos gestos de heroísmo.



La obra se basa en una colección de voces que, desde distintas posiciones ideológicas y personales, van dando su visión del Madrid cercado por las tropas rebeldes. Espías fascistas, militantes decididos, gentes ingenuas obligadas a optar, aparecen y desaparecen en un torbellino literario que reproduce con acierto el mundo asiduo de la guerra, la quinta columna, el hambre, el miedo a los bombardeos, la tensión moral de sus protagonistas. Por lo que ya conocemos de la literatura de algunos escritores de aquella época, sobre todo de Rafael Alberti, esta novela tiene mucho de experiencia biográfica. Quizá por eso el horizonte cultural ocupa un lugar de privilegio, convirtiéndose en el hilo conductor de toda la narración. El mundo de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y las Guerrillas del Teatro tienen en la descripción de María Teresa León un tratamiento de primera mano, válido para los especialistas y para los simples lectores de la novela, nunca molestados por un planteamiento maniqueo de los hechos. María Teresa León nos invita a vivir dentro de una atmósfera, no dentro de sus ideas políticas. Y puede hacerlo, porque la realidad de aquel ambiente, por sí sola, jugará siempre a su favor.

Luis Antonio de Villena, *La tentación de Ícaro*, Lumen, Barcelona, 1986.

Parece que llevan razón quienes dicen que nadie piensa en la felicidad si no es absolutamente desdichado. Parece también cierto que la felicidad, tomada en serio, es un imposible, un vacío que está ahí para definir al hombre por lo que no es, por lo que no tiene. Este libro de Luis Antonio de Villena sobre la felicidad no tenía más remedio que convertirse en una pregunta de aspiraciones mucho más amplias, una pregunta sobre la entidad del ser humano contemporáneo, obligado a presenciar el espectáculo de sus alas derretidas en la medida en que se va acercando al sol.

La felicidad no se confunde

LA TENTACION DE ICARO

Luis Antonio de Villena



con el bienestar, ni con una cierta etapa agradable de la vida. Es la demanda de una realización absoluta, la plenitud que han buscado los artistas como Lord Byron, antes de encontrarse con la tragedia. De ahí que este ensayo de Luis Antonio de Villena sea, además de una hermosa reflexión de vitalismo inteligente, un buen documento para profundizar en sus códigos poéticos, a medias siempre entre el paganismo y la renuncia, entre el escepticismo y la desmesura.

«Lo que la gente madura —dice Villena— llama felicidad, existe, y puede ser alcanzada. Consiste en un permanente estado de apartamiento de lo pasional, en una querencia del término medio, en una suerte de descompromiso vital. Pero lo que deberíamos llamar felicidad, si no nos plegásemos tan habitualmente a los embates y presiones de la vida —si, en una palabra, no fuésemos lacayos— es imposible...» En cualquier caso se trata de una conquista, no de un don, y a veces basta con el sentimiento fuerte de estar conquistando la felicidad inexistente.

Ángela Figueroa Aymerich, *Obras completas*, Hiperión, Madrid, 1986.

La edición de los poemas de Ángela Figueroa es sobre todo un acertado asunto de normalización. Poeta citada, referente histórico obligado en los panoramas de literatura española contemporánea, habitante asidua de antologías, Ángela Figueroa estaba, sin embargo, a falta de una honrosa edición de su obra, casi toda inencontrable en los últimos años.



Con la visión general de su *Obra completa*, el lector tiene la oportunidad de ponerse en contacto con todos los jugosos matices del verso de esta famosa poeta social. ¿Qué cabe destacar? En primer lugar, la recuperación de sus libros iniciales (*Mujer de barro* y *Soria pura*) nos descubre un tono de canción popular depurada, muy cercano a la mejor poesía que en este estilo escribieron los poetas de la generación del 27.

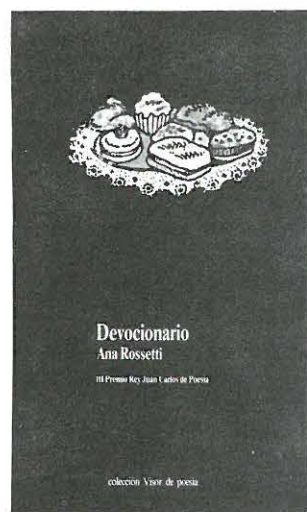
Contención, intuiciones, metáforas ingenuas y una delicadeza cargada de poesía son las características de estos libros de primera intención neopopularista, que suponen un experimento, extraño en su época, por conectar con tradiciones entonces perdidas.

La poesía social más conocida de Ángela Figueroa (*Vispera de la vida, Belleza cruel*), tiene un original componente femenino, ya que sus necesarios simbolismos del bien y del mal apuntan con frecuencia a los valores vigilantes y positivos de la maternidad. Dentro de la poesía social, este mundo femenino metafórico le otorga una capacidad de imágenes singulares. Finalmente, la trayectoria de Ángela Figueroa se cierra con poemas de vocación infantil, muy conseguidos dentro del espacio que aspiraban cubrir y muy consecuentes, porque unen la última estación de su obra con la primera.

En el prólogo a su libro *Belleza cruel*, escribió León Felipe: «Esa voz... esas voces... Dámaso, Otero, Celaya, Hierro, Crémer, Nora, de Luis, Ángela Figueroa Aymerich... los que os quedasteis en la casa paterna, en la vieja heredad acorralada... Vuestros son el salmo y la canción».

Ana Rossetti, *Devocionario*, Visor, Madrid, 1987.

Se suele acusar de falta de voz propia y de poca originalidad a los actuales poetas españoles. Si esto es así, Ana Rossetti supone una escandalosa excepción que no confirma reglas, un golpe de estado en el territorio de los estilos. Ha sabido crearse un espacio propio de temas e imágenes, que hace fácilmente reconocibles todos los poemas que salen de su pluma.



Devocionario, el cuarto de sus libros, vuelve a presentar características anteriores o vedadas que cabía intuir. En esta ocasión es el mundo religioso el que ofrece las referencias: ángeles, reliquias, vocabulario, demonios, anunciaciones. Sin embargo, la verdadera razón litúrgica de este libro no hay que buscarla en el horizonte de la cultura católica, sino en Ana Rossetti, en su forma de decir el poema, en los argumentos y las metáforas. El lector de poesía sabe ya que hay una manera de leer a Ana Rossetti, un espacio que lleva su nombre, un mundo erótico donde está llamado a participar felizmente de forma cíclica. Por eso estamos ante una hermosa liturgia, en un banco donde se arrodillan (nos arrodillamos) los devotos de Ana.

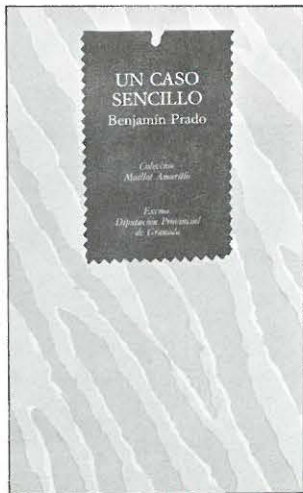
Ella puede decirlo: «Ten cuidado. Ten cuidado...»

mento de la muerte. Y en su mano la sangre es compacto cordón, nudo apretado, suavemente apretado, hasta el postrer latido. Así mata. Como apacibles círculos de estanque su destrucción extiende. Como un frondoso árbol de mostaza. Y nadie sabe dónde, en qué labios estaban sus semillas. Ten cuidado que el ángel alza desde el océano su vuelo esplendoroso. Y viene. Está aquí. Y agazapado aguarda a mis muchachos».

Benjamín Prado, *Un caso sencillo*, Colección Maillot Amarillo n.º 8, Granada, 1986.

A Benjamín Prado hay que situarlo ya, desde este momento, en el lugar que le corresponde dentro de la última poesía española. Lugar que se ha ganado con la publicación de su primer libro de poemas *Un caso sencillo*, editado por la Diputación Provincial de Granada, dentro de la colección «Maillot Amarillo». Poemas que tienen el amor como tema central y están repletos de ese estrenado impulso que los pocos años del poeta rubrican.

Bajo el título de un cuento de Flaubert, estos versos son la recreación de un pasado amoroso-cercano aún en el tiempo-tamizado por una tristeza que, lejos de hundirlo en la desesperación, confiere a los poemas una melancolía contagiosa, imprecisa, lograda mediante elaboradas imágenes de gran belleza («bosques con grandes lunas de nieve en la cintura», «perdida junto al cisne redondo de la luna»), junto a otras de inesperada frescura («frases de amor/con faltas de ortografía», «el tiempo del revés, como un abrigo viejo»).



Todo el estrenado ayer amoroso del poeta que en el libro se refleja, podría sintetizarse en los versos del romance anónimo que, a manera de lema, encabeza el libro: «Acuérdate cuan amada / señora fuiste de mí».

A través de las páginas: la lluvia lenta, el atardecer, las tinieblas, los cristales dormidos, las palabras estancadas, el silencio de nieve..., se deslizan tenuemente hacia la sensibilidad del lector. El acento de Alberti está latente en el libro («Huésped del sueño...», «Hoy ha llovido igual que hace veinte años», «sino que me sorprende buscándote y llorando»), pero nunca como imitación, más bien como una fuente primera, preciosa, de la que es obligado beber para llegar a la propia elaboración.

La singular voz de Benjamín Prado se alza entre la avalancha de poesía gris que nos

destaca sobre ella, creando un lenguaje personal de cálidos contornos, original léxico y atrayente sintaxis:

«Vuelves a mí, creciendo hacia
[el desnudo,
el seno con su intento de fresa
[detenida,
el sexo apresurado, con un tiro
[en un ala,
la mano como un lirio cuando
[el amor a veces,
cuando a veces la vida».

Su desolada visión del mundo, de su entorno vital, no llega nunca a ser catastrófica. La transmite como un eco de momentos vividos, perdidos ya, imposibles de retener y que el tiempo («Se diría que no es que exista el tiempo / sino que simplemente es algo sin remedio») se ha encargado de atenuar con su paso:

«Afuera, ya no hay nadie.
Los letreros eléctricos van
[anunciando el frío.
Y en cada ventana se suicida
[una estrella».

La soledad, latente en todo el libro, velada tras las palabras como trasfondo de cada relación sentimental que el poeta vive, va sumiéndolo en una sensación de vacío («Qué raro el corazón») que, aunque no llega nunca a «tocar fondo», va dejando huellas en su alma de las que no ha querido, ni quizás podido, desprenderse.

«En su breve memoria de ima-
[gen detenida,
rio abajo, las aguas te recuer-
[dan ahora;
te inclinas frente al muro mati-
[zado de hiedra,
largas filas de chopos huyen en
[desbandada
por tus ojos vencidos,
a dónde vas, a dónde».

A transmitir esa sensación de soledad colabora el tiempo-tarde dudosa, azulado dulzor de medianoche, octubre, diciembre y el espacio-luz gris de las glorietas, sauce desasosegado, muros rotos —en los que Benjamín Prado ha enmarcado sus versos. Todo el cromatismo que se desprende de ellos parece conformar un universo poético en el que el escritor se mueve cercado por esos «suburbios de hojarascas», por esas «hortensias muertas» que confieren un tono amordazado, contenido, a su queja. Su «dolorido sentir» garcilasiano, se percibe al mismo ritmo que la «lluvia lenta de níquel» o la «niebla cansada» que, según el poeta, «irá desvaneciendo la noción de jardín».

A Benjamín Prado —autor ya de un espléndido libro— todavía le queda un camino difícil de recorrer: escribir poesía en España. Por ello, desde aquí lo animo a seguir publicando versos que mantengan la altura poética de los ya leídos, con la absoluta convicción de que éstos sólo son una muestra de lo que su capacidad creadora puede ofrecer. Pero a este deseo hay que añadir algo, no menos importante, y bastante difícil de lograr: que sus libros tengan la fortuna de encontrar quien les haga una crítica sin oscuros resentimientos literarios, abierta a las innovaciones, para que pueda ocuparse así de su obra y de las de otros autores noveles como se merecen. Porque hay que darle la razón al joven poeta:

«Aquí entre nosotros, mi amor,
[desde el refugio
de este caso sencillo,
te lo dije una tarde:
si esta vida no vale, hay que
[cambiar la vida.
Y es que el mundo es un álbum
[de postales».

■ M^a ASUNCIÓN MATEO.

Gabriel Albiac, *Todos los héroes han muerto*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1986, 191 pp.

«Recuerdo la fotografía como si la estuviera viendo delante de mí, ahora, cuando escribo. No logro fijar la fecha: algunos detalles, sin embargo, en los modos de vestir me hacen pensar en el inicio de los años setenta. Tal vez —aunque creo que no—, la invento en este instante. Está tomada en la *Goutte d'Or*, ese barrio de la marginación y la marginalidad en las estribaciones de Montmartre, a la espera hoy de los primeros golpes de la piqueta que hará explotar el absceso de miseria surgido en el costado de la ciudad, del orden. Michel Foucault, impecable como siempre en su elegancia distante de dandy de otro tiempo, sostiene en la mano derecha un megáfono con el que parece dirigirse al vacío: la acera de enfrente, por la que tal vez algún transeúnte indiferente pasa. A su derecha (izquierda en el recuerdo de la foto), un Sartre como siempre desgarrado, cercanísimo en su desaliño, aparenta escuchar, un punto escéptico, las manos en los bolsillos de su eterna gruesa trenka. Apenas media docena de jovencísimos acompañantes (aire, mirada sobre todo, decididamente maopostsesentayochista) componen su escuálida guardia pretoriana. Nada en la fotografía (en su recuerdo) me permite sospechar la presencia reconfortante de una audiencia venida a levantar acta espontánea del acontecimiento. Las dos más grandes cabezas vivas de la Francia del momento (tal vez, del siglo a secas) no se habrían reunido, pues, más que

para nablir contra el vacío silencio de los muros. *Ejercicio moral*: sólo lo verdaderamente inútil es gesto hermoso: acto ético, pues». (Págs. 95-96).

Hay muchos párrafos como este en *Todos los héroes han muerto*, un libro en el que Albiac ha reunido artículos publicados antes, sobre todo en *El Viejo Topo*. Desde luego, el tono del libro es el de ese párrafo: mirada sobre una iconografía reciente y, sin embargo, alejada ya de nosotros por un drástico proceso que ha conseguido amarillear las fotos, pero no la mirada.



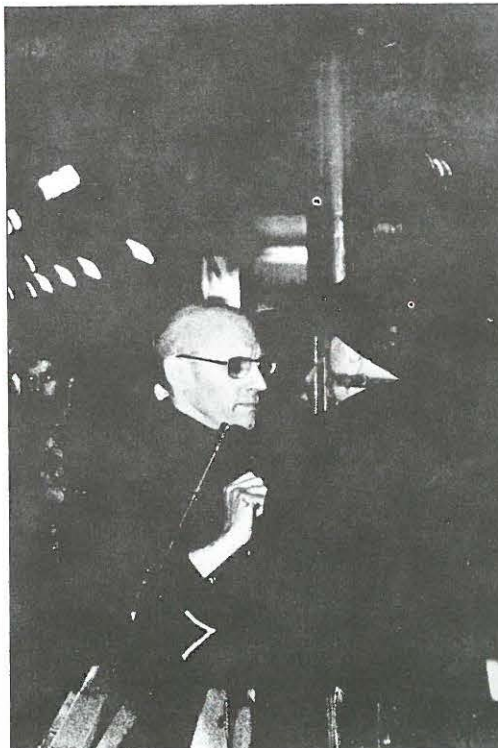
Uno de los primeros artículos cuenta, en una escritura de dietario, la impresión produci-

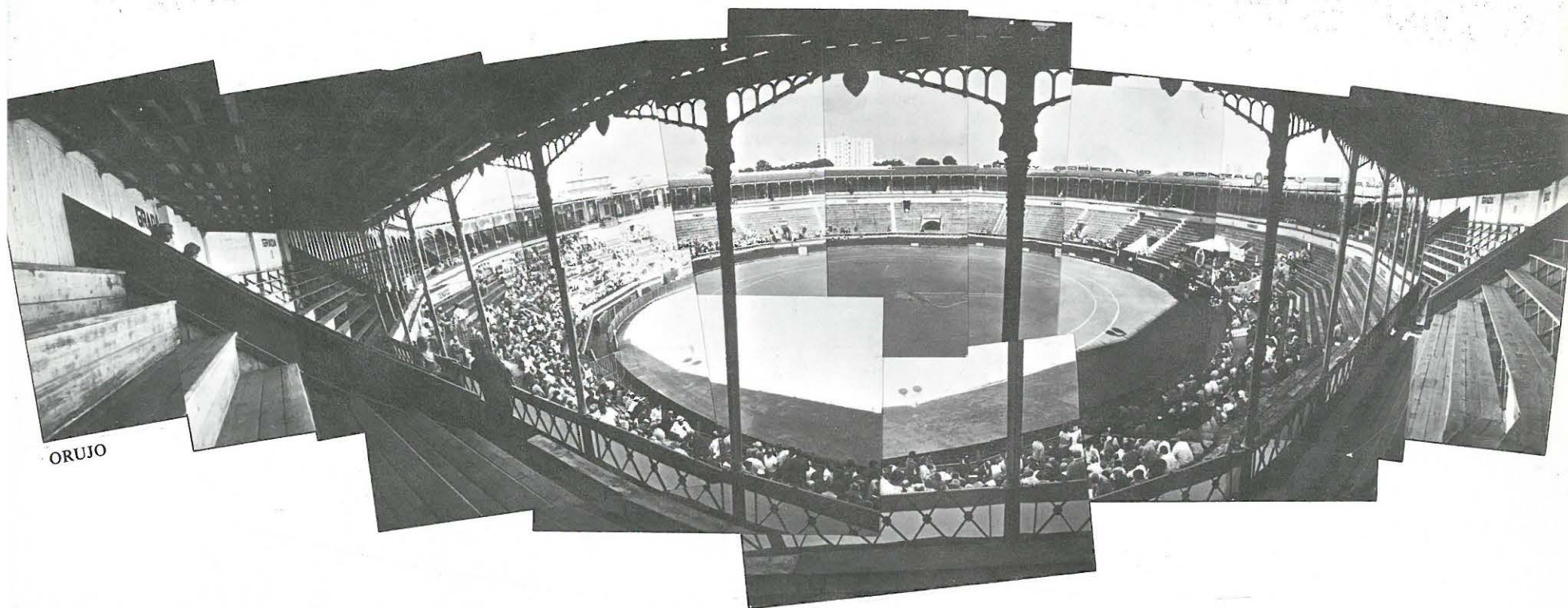
Escenas
de la vida
de los
héroes

da por la noticia —leída en una pequeña plaza de Amsterdam, en un periódico español atrasado— del cierre definitivo de *El Viejo Topo*: «Fin del último sueño, me he dicho, fin de la última esperanza. No habrá ya otras. Bien está que así sea, los tiempos del ensueño han terminado».

Se da por clausurada la época de las posibilidades inmediatas, empieza la época de la supervivencia. Pero a pesar del tono grave, elegíaco del libro —a veces parece escrito desde un yo literario— el resultado no es un entierro ni de la razón ni del impulso moral. Albiac contabiliza los héroes que yacen muertos en medio de la calle: hombres, ideas, momentos. Se despoja de enunciados asumidos en otro tiempo con un rigor para el que hoy no queda lugar. Pero precisamente por eso rescata —como diamantes entre las cenizas— las lecciones más severas —«el más patético de los aprendizajes: el de la insoportabilidad de una vida como esta»—, de las que logra salvar «la única certidumbre (...) de jamás caer en el 'doblemente miserable' pedir perdón por todo aquello que ha sido lo único verdaderamente espléndido de tu vida; que antes de eso, mejor la insolencia de aquellos muchachitos que gritaban hace un par de meses por las calles de Madrid que todos eran vascos, todos terroristas...».

Este libro es un testimonio contra «la mediocridad, la cochambre, la caspa». No sólo por eso es un libro necesario. En él queda trazado el itinerario de la izquierda marxista española a través de sus propios desiertos. Y esa es una historia que todavía hace falta comprender. ■ MARIANO MARESCA.





ORUJO

Toros en Jerez

Corrida de toros en la ciudad de los gitanos, y muchos gitanos, con oros y melenas ensortijadas, por los tendidos, marcando palmas por bulerías: torea Rafael de Paula.

Dibuja la copla una estampa de Zuloaga:

*Hoy torea Rafael
y el barrio de Santiago*

está rezando por él.

(Estampa de Zuloaga, de Gutiérrez Solana o de Párramo: olor de cera litúrgica, tan taurino, y esos tonos sombríos...).

Si algún despitado pregunta por el cartel, la respuesta es sencilla: «Paula... y dos más».

La plaza se va llenando: «Como un toro meta bien la cara...» Y esas palmas por bulerías, insistentes. Palmas por bulerías para un torero que, puestos a distinguir palos, más torea por soleares y por seguiriyas.

Lo adivinó José Bergamín:

*Rafael de Paula torea
Con la izquierda al
[natural
lo mismo que Manuel
[Torre*

*cantaba la soleá.
Y cando le da la gana
perfila con el capote
la seguriya gitana.*

Toros en Jerez, y en el cartel Rafael de Paula... y en los tendidos la incógnita: «Si le diese la gana...» Porque ya lo sabemos:

*Rafael de Paula tiene
prisionero en el capote*

*todas las tardes a un
[duende.*

*Un duende gitano y sabio
que se sabe de memoria
los secretos del milagro.*

*Y en la muleta un misterio
[rio
que es un misterio tan
[hondo
como el pozo de los sue-
[ños.*

Gitanos en la plaza con trajes de domingo (ese dandismo calé de los gitanos de Jerez de la Frontera) marcando palmas por fiestas: «En Jerez, Jesús del Prendimiento y el Paula».

Y cuando Rafael estoquee a su segundo, por muchos toros que queden por delante, más de uno se levantará de su asiento: «Adiós, señores. Buenos tardes. Aquí no hay más que ver».

Porque es eso: «Paula y dos más».

Y es que en Jerez de la Frontera, en asunto de toros, no hay más cera que la que arde. Arda o deje de arder, porque esa cera la enciende un brujo.

«Torea Rafael, ¿no? Pues vamos allá» FELIPE BENITEZ REYES.

Primera Crónica de una sociedad secreta

En los años veinte del siglo pasado Thomas de Quincey inventó una grave Sociedad para el Fomento de Vicio. Pasada ya la mitad de esta década, un grupo de alucinados que a veces, cuando se reúnen con unas copas de más, guardan un cierto parecido con los socios del Club Pickwick, se han atrevido a un empeño que pertenece el linaje de esas dos severas sociedades británicas: El Club de Jazz de Granada, del que dicen crónicas que salió a la luz pública del mundo el pasado trece de marzo, y no en cualquier parte, sino en el bar —medio sótano y medio mausoleo, con un cierto aire de *Speak-easy*— del Centro Artístico, Literario y Científico de Granada, cuyos socios fundadores parece que se revolieron ligeramente en sus tumbas al ritmo de la desafortunada *jam session* con que se inauguró el club.

Estaban casi todos aquella noche, abajo, al final de las escaleras, donde el humo y el alcohol adensaban la música. Estaban los músicos de la ciudad y algún apátrida que unas horas antes andaba por esas plazas tocando una memorable

Round Midnight para ganar unas monedas; estaban los que darian cualquier cosa por ser músicos y los aficionados voraces: también algún pedante extraviado, de esos que dicen que el jazz sólo les gusta en lugares *cutres* —la palabra y la estupidez les pertenecen—, también algún joven indocto que tal vez aquella noche descubrió deslumbrado que el jazz era la música de su vida.

A nadie le cerró sus puertas el club. Raro sería, cuando su fundamento es una música que las contiene a todas y que desde el sagrado delta del Misisipi —El *Old man* de los blues y de William Faulkner se ha establecido en el mundo como una de las dos artes del siglo XX— y la otra es el cine. Una semana después de aquel viernes 13, el club volvió a llenarse con un concierto del solitario pianista alemán Henry Kneuer. Sus propósitos son tan firmes como la lealtad al jazz de quienes lo han fundado, porque el club tiene una pública vocación de sociedad secreta, y una consigna, la que usan los músicos al decirse adiós: *Keep on jazzing* ■ ANTONIO MUÑOZ MOLINA.

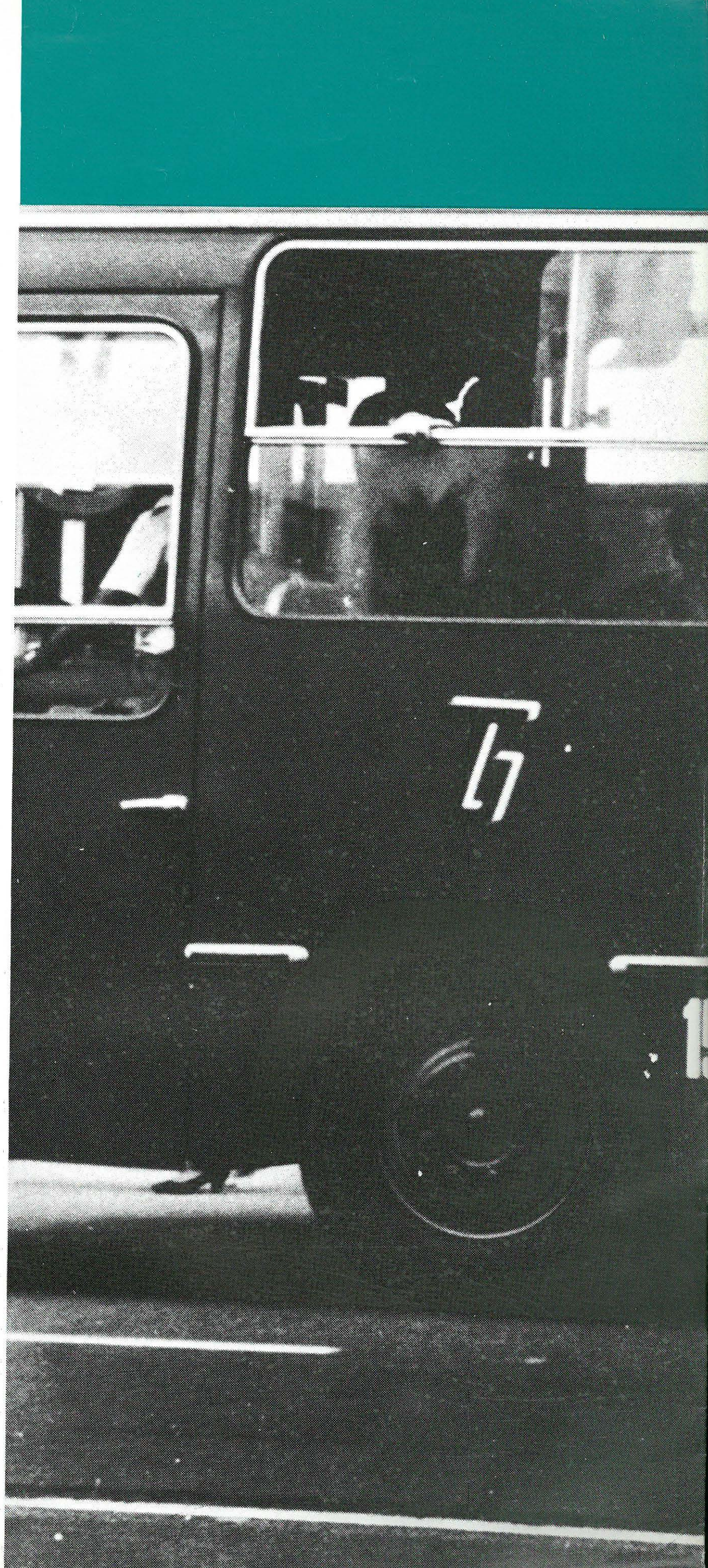
Discretos y Felices

Sentado en la modesta posición que te permite un coche de fabricación nacional y atravesando un camino de Ronda que nunca debió existir, sueles poner a veces —por ejemplo, hoy— una cinta en la cascada radio que ta has traído desde tu casa al aparcamiento (te la subes todas las noches para evitar al menos que te roben la música). Y esta mañana la cinta (estuviste grabándola ayer hasta muy tarde con los tres últimos sencillos del grupo que conociste en Va Bene el mes pasado) empieza con una canción que sirve para dejar las cosas, sólo algunas, en el asiento de atrás; mientras las dejas, el charles de *Bonjour* (ahora en el disco se llama José Miguel Buendía) va marcando los semáforos que quedan para llegar a Emperatriz Eugenia: con las últimas notas de la guitarra solista de *Juanma* (en los créditos, Juan Manuel Ferriz) das la curva y frenas delante del semáforo que no te deja cruzar todavía Pedro Antonio de Alarcón. Las últimas palabras y voces, en unos coros que rompen sin llegar al desgarrar la última frase de *El último viaje* (27 puñaladas, n.º 3, junio 86), coinciden con la luz verde y puedes así iniciar la subida hacia Gran Capitán. Frenas tras un camión de cerveza y suenan tres rotundos acordes para empezar *Juegan a desaparecer*: perfecta ensalada de caja y ba-



jo aderezada con plato y rítmica que puntea antes de que la voz te diga lo que quieres saber. Con guantes que parecen de boxeo el repartidor de cerveza aprovisiona un local que luego estará limpio y escupe antes de subirse a la cabina y arrancar como si con él no fuera la sarta de improperios que sordamente intuyes que le dicen: tú mientras tanto estás en una plaza llena de pañuelos buscando a ésa que te busca a ti. Puedes circular de nuevo y tuerces hacia Melchor Almagro donde golpes de bajo y timbales te recuerdan el título de lo que va a empezar: *Si es así* (Ediciones Tuboescape Records, enero 1987), pieza de ri-

tomo similar a la anterior pero de diversa ambientación sonora con la voz de *Juanma* y el acoso de los graves de Juan Caballero. Antes de que termine estás en Santa Bárbara y ya no te da tiempo a oír el tercer disco (Ediciones el Microsurco Zurdo), Madrid, marzo 1987), la cuarta canción, (*Construiré la bohemia para ti*) que desde hace tiempo suena insistentemente en las *eñemes* de este país, donde no es frecuente la existencia de grupos tan lisos y misteriosos. Un país, donde no es frecuente que la música de fondo sea tan buena como ésta que hacen *Los Discretos*. Como ésta que te hace feliz ■ JOSÉ CARLOS ROSALES.





50